ESTETICA

Nicolaï Hartmann

FILOSOFIA CONTEMPORANEA

RSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESTÉTICA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

Colección: FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Serie: TEXTOS FUNDAMENTALES

Director: DR. FERNANDO SALMERÓN

Secretario: Lic. JAVIER ESQUIVEL

NICOLAÏ HARTMANN

ESTÉTICA

Traducción al castellano
de ELSA CECILIA FROST

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 1977

Título original en alemán:

Asthetic

Editada por Walter de Gruyter
& Co., Berlín 1953

*

Primera edición en español: 1977

DR © 1977, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Impreso y hecho en México

INTRODUCCIÓN

1. *Actitud estética y la estética como conocimiento*

Al escribir una "Estética" no se la destina ni al creador ni al contemplador de lo bello, sino sólo al pensador, para quien son un enigma la obra y la actitud de ambos. El pensamiento sólo puede molestar a quien se halla gozosamente ensimismado, al artista sólo puede destemplarlo y disgustarlo; a lo menos cuando el pensamiento trata de comprender lo que hacen y cuál es su objeto. Arranca a ambos de su actitud extática, si bien los dos están cercanos al sentimiento de lo enigmático, pues pertenece a su actitud. Para ambos su actitud es lo enteramente natural; saben que existe una necesidad interna y no se equivocan en ello. Pero los dos la aceptan piadosamente, como un don del cielo, y esta aceptación es esencial a su actitud.

El filósofo inicia su tarea donde ambos abandonan el asombro de lo que experimentan a los poderes de la profundidad y del inconsciente. El filósofo sigue el rastro de lo enigmático, analiza. Pero en el análisis cancela la actitud de la entrega y del éxtasis. La estética es exclusiva de quien tiene una actitud filosófica.

A la inversa, la actitud de la entrega y el éxtasis cancela la filosófica o, cuando menos, la perjudica. La estética es un tipo de conocimiento que lleva la legítima tendencia a convertirse en ciencia, y el objeto de este conocimiento es esa actitud de entrega y éxtasis. Desde luego, no sólo ésta, sino también aquello a lo que se dirige, lo bello, pero fundamentalmente ella. De lo que se desprende que la entrega estética es, por principio, diferente al conocimiento filosófico que se dirige a ella como a su objeto. Desde luego, la actitud estética no es la del estético. Aquélla es —y seguirá siendo— la del contemplador artístico y creador, y ésta la del filósofo.

Tanto la una como la otra no son algo natural de suyo. La exclusión mutua, si fuera total, haría imposible la tarea reflexiva

del estético. Esto tendría que ser capaz de asumir la actitud artística, pues sólo puede conocerla por propia realización; por lo demás, se ha dado entre pensadores muy notables la convicción opuesta. Fue Schelling quien quiso hacer de la intuición estética el *organon* de la filosofía. El romanticismo alemán soñó con una identidad entre la "filosofía y la poesía"; por ejemplo, Friedrich Schlegel y Novalis. Este último imaginaba al filósofo como un "mago" que podía poner en acción, a su arbitrio, al "órgano universal" y encantar al mundo según sus deseos. Es indudable que esta representación se ha tomado del quehacer del poeta y, por otra parte, parecía que la mirada del artista podría escudriñar los secretos de la naturaleza y de la vida espiritual. Lo parecía porque se creía poder reconocer en todas las cosas y en todo el universo, como trasfondo, una misma esencia y fundamental, que se hacía consciente en el yo. La identidad de estas dos actitudes, en sí del todo heterogéneas, se sostuvo y cayó con esta fórmula del universo, antropomórfica en el fondo. Y con su cancelación consciente, que se presenta ya en Hegel, reapareció toda la magnitud de la oposición entre el acto artístico y el cognoscitivo, entre la visión entregada a su objeto y el trabajo intelectual analítico.

Tampoco es algo comprensible de suyo, visto desde otro ángulo, la separación de los actos. Desde el principio de la estética verdadera, en el siglo XVIII, se mantiene tenazmente el supuesto tácito de que esta disciplina puede enseñar cosas esenciales al contemplador de lo bello y aun al artista creador. Así debió parecerlo mientras se consideró la visión estética como una especie de conocimiento, si bien distinto del racional. Fue por esa misma época cuando se creyó que la lógica debía enseñar a pensar al pensador. Y sin embargo, la relación se ha hecho aquí mucho más complicada. Cuando menos, la lógica puede señalar sus errores al pensamiento equivocado y, con ello, contribuir en forma indirecta y práctica a su coherencia. La estética considera algo semejante sólo en forma muy secundaria y burda. Así como la lógica establece *a posteriori* qué leyes ha de obedecer un pensamiento coherente, así lo hace —y en mayor grado— la estética, y sólo en la medida en que, en ella, puede hablarse de búsqueda de las leyes de lo bello.

La estética presupone el objeto bello, lo mismo que el acto de aprehensión, junto con el tipo peculiar de visión, la experiencia de los valores y la entrega interior; es más, presupone el acto —mucho más asombroso— de la producción artística, y

a ambos sin la pretensión de preparar sus leyes ni siquiera en forma remotamente parecida a como la lógica prepara las leyes del pensar coherente. Por ello mismo, no puede tener el mismo rendimiento respecto *a* la visión estética que la lógica respecto al pensamiento.

2. *Leyes de lo bello y el saber de ellas*

Hay que agregar otra diferencia. Las leyes de la lógica son generales, varían sólo ligeramente de acuerdo con el campo de objetos. Las de lo bello son altamente especializadas, en el fondo, son distintas según cada objeto. Hay además leyes generales, es decir, leyes que en parte afectan a todos los objetos estéticos y, en parte, cuando menos a clases enteras de ellos. Y dentro de ciertos límites, la estética puede intentar apresar éstas. En qué medida lo logra es otra cuestión, y no deberán alentarse demasiadas esperanzas en este sentido. Pero estas leyes generales son sólo justo condiciones previas, quizá categoriales o en cierta forma constitutivas. La esencia de lo bello en su unicidad, como la del contenido de especial valor estético, no se encuentra en ellas, sino en las leyes especiales del objeto único.

Ahora bien, estas leyes especiales se sustraen fundamentalmente a cualquier análisis filosófico. No pueden aprehenderse por medio del conocimiento. Es propio de su esencia el quedar ocultas y el ser experimentadas como algo dado y obligatorio, pero no ser aprehendidas objetivamente.

Tampoco el artista creador las aprehende. Crea, desde luego, según ellas, pero no las descubre ni las expresa. Es incapaz de expresarlas, pues no tiene tampoco un saber objetivo acerca de ellas. Mucho menos lo tiene el contemplador intuitivo. Es aprehendido por ellas, pero como por un enigma que no puede resolver; por su parte, no las aprehende. Desde luego, en algunos casos puede descubrir hasta qué grado dominan de hecho la obra, por ejemplo, hasta qué grado hay en ella rasgos no artísticos, es decir, en qué medida ha fallado. Pero lo estructural de la ley escapa también a su saber.

No existe una verdadera conciencia de las leyes de lo bello. Al parecer, es propio de su esencia el mantenerse ocultas a la conciencia y formar tan sólo el secreto de un trasfondo muy escondido.

Ésta es la razón por la cual la estética si bien puede decir, en principio, qué es lo bello y señalar sus tipos y grados junto con sus supuestos generales, no puede enseñar prácticamente lo

bello o por qué es bella justo la forma especial de una imagen. La reflexión estética *es* siempre, en cualquier circunstancia, una reflexión ulterior. Puede surgir una vez realizados la visión estética y el simple goce de entrega a lo bello, pero de ninguna manera es necesario que los siga, y si los sigue a duras penas les aporta algo como tales. Por ello, ofrece mucho menos que la ciencia del arte que, cuando menos, puede señalar los aspectos no percibidos de una obra de arte y hacerla accesible, de este modo, a la conciencia que la recoge inadecuadamente. Y mucho menos puede proporcionar lineamientos al artista productor. Dentro de ciertos límites puede enseñar a reconocer la imposibilidad artística como tal y proteger al arte de seguir un camino equivocado. Pero ni con mucho entra en el campo de sus posibilidades el señalar en forma positiva qué y cómo debe configurarse.

Hace ya tiempo que todas las teorías que siguieron esta dirección, y todas las esperanzas no expresadas de este tipo —que con tanta facilidad se ligan a los trabajos filosóficos de la estética—, mostraron ser vanas. Si quiere seguirse con entera seriedad el problema de lo bello en la vida y en las artes, hay que renunciar desde el principio y de una vez por todas a cualquier pretensión de este tipo.

Hay que decir algo más en relación con esto. Existe un prejuicio, de tipo más radical, por lo que se refiere a la relación general entre el arte y la filosofía. De acuerdo con él, la aprehensión artística es sólo un grado previo de la sapiente y comprensiva. La filosofía hegeliana con su gradación del "Espíritu absoluto" dio voz a este parecer: la idea sólo alcanza su pleno "ser para sí", es decir, el saber auténtico sobre sí misma, en el grado del concepto. Si bien actualmente es difícil hallar un representante de esta metafísica del espíritu, está muy difundida la idea de que el arte es una forma de aprehensión en la que se conserva la apariencia sensible como un momento de lo inadecuado.

No es necesario insistir aquí en que con ello se malinterpreta del todo lo propiamente "estético", es decir, lo sensible percibido en forma artística, cuando es precisamente la intuición sensible la que proporciona a las artes su superioridad sobre el concepto. Pero el error más grave es sostener que la aprehensión estética (intuición) es un tipo del aprehender, que está en la misma línea del aprehender cognoscitivo. Con ello se equivoca del todo su esencia. La vieja estética ha arrastrado ya tiempo suficiente este error. En Alexander Baumgarten se trata, ni más ni menos, que de un tipo de la *cognitio* y ni siquiera Schopenhauer logra libe-

rarse del esquema del conocer en su platonizante estética de las ideas, si bien rechaza conscientemente su racionalismo.

Ahora bien, hay desde luego ciertos momentos del conocer contenidos en la visión estética. Ya la percepción sensible en que se basa conlleva algunos, ya que la percepción es, en primer término, una aprehensión de objetos. Pero estos momentos no son lo esencial de la visión, sino algo subordinado a ella. Lo esencial de la visión no se ha tocado siquiera con ella. Esto sólo podrá sacarlo a luz un análisis más profundo. Pues aquí entran en juego momentos del acto de muy distinta índole a los de los del aprehender, momentos de la valoración (del llamado juicio del gusto), del sentirse atraído y retenido, de la entrega, del goce y de la liberación. Aun la intuición adquiere aquí un carácter muy diferente al que tiene en el campo teórico. Justo ella está muy lejos de ser un mero ver sensible. Y las etapas superiores de la visión no son ya un mero apresar receptivo, sino que muestran un aspecto de la aprehensión productora, que la relación cognoscitiva no conoce ni puede conocer. El arte no es una prolongación del conocimiento. Y tampoco lo es la visión del contemplador.

Por su parte, la estética tampoco es una prolongación del arte. No es una etapa en cierto modo superior a la que debiera o pudiera pasar el arte. Lo es en tan poca medida como la psicología es la meta de la poesía, ni la anatomía la de la plástica. Su relación es en cierto sentido la inversa. La estética trata de develar el misterio que las artes procuran guardar por todos los medios posibles. Intenta analizar el acto de visión gozosa que sólo puede existir mientras el pensamiento no lo disuelve ni perturba. Convierte en objeto lo que en este acto no lo es ni puede serlo. Por ello, para la estética el objeto artístico es algo diferente, un objeto de meditación e investigación, lo que no puede ser para la visión estética. Ésta es la razón por la que la actitud del estético no es una actitud estética, de tal modo que puede seguir a ésta y subordinarse a ella, pero no interpolarse ni, mucho menos, precederla ni dominarla.

3. Lo *bello como objeto universal es la estética.*

Debemos preguntar ahora: ¿es "lo bello" en verdad el amplio objeto de la estética? O bien: ¿es la belleza el valor universal de todos los objetos estéticos, a la manera, por ejemplo, en que el bien es el valor universal de todo lo moralmente valioso? Ambas cosas se dan tácitamente por supuestas, pero también se las ha

discutido. Por lo tanto, si se quiere sostenerlas, hay que justificarlas.

¿En qué se basa la objeción contra la posición central de lo bello? En una reflexión triple, pues en realidad se trata de tres objeciones distintas. La primera afirma: el logro artístico no es siempre lo bello, la segunda: hay muchos géneros de valores estéticos que no son recogidos por lo bello; y la tercera, la estética también trata de lo feo.

De estas tres objeciones, la tercera es la más fácil de refutar. Es verdad, desde luego, que en la estética tratamos también de lo feo. En cierto grado se da con todos los tipos de lo bello. Pues por doquier hay fronteras de lo bello y aquí el contraste es tan esencial como en otros terrenos de valores. Además hay una escala descendente de lo bello, desde lo perfectamente bello hasta lo notoriamente no bello. Pero esto no es un problema de suyo, sino que está contenido en el de lo bello. Pertenece a la esencia de todos los valores el tener una contrapartida, el dis-valor correspondiente; y lo que en verdad se discute no es nunca lo valioso solo, sino lo valioso y lo no-valioso correspondiente. La experiencia del análisis de valores nos ha enseñado que con la determinación del valor se da también la del dis-valor y viceversa. En ello se basaba ya el método de Aristóteles que determina los géneros de la virtud frente a los de la "maldad". Y lo que vale en el terreno ético se ajusta aún más al estético. El fenómeno básico es aquí como allí toda la escala, o sea, la dimensión de valores de la que son polos el valor y el dis-valor.

Desde luego, continúa siendo un problema si en todas las dimensiones especiales de lo bello se da también lo feo. Es un punto que jamás se ha discutido respecto a las obras humanas, pero sí respecto a las naturales. Pudiera ser que todos los productos de la naturaleza tuvieran un aspecto bello, aun cuando no nos sea tan fácil tener conciencia de él. Es una posibilidad que hay que mantener abierta —en contraposición a la antigua teoría que deja un amplio espacio libre a las deformaciones naturales (por ejemplo, Herder en su *Caligone)*. Pero esto no alteraría mucho el problema de lo feo. Sólo vendría a decir que las formaciones naturales nada contienen de feo. Esto se debería a la peculiaridad de la naturaleza, por ejemplo, a sus leyes o a su tipismo formal, pero no a la esencia de lo bello.

La objeción citada en primer término es de muy distinta índole: los logros artísticos no son siempre bellos. En el retrato de un hombre decididamente feo distinguimos con sencillez y natu-

ralidad entre las cualidades artísticas de la obra y el aspecto de la persona representada, y lo hacemos, sobre todo, cuando la representación es cruelmente realista. La misma distinción es usual en la representación literaria de caracteres débiles o repugnantes, o en el busto de un púgil de la Antigüedad, cuya nariz ha sido fracturada por los golpes. En estos casos decimos: el rendimiento artístico es grande, pero el objeto no es bello.

Para el conocedor de la estética esta distinción no presenta dificultad alguna. Pero es posible preguntarse: ¿puede llamarse bello al conjunto? Es evidente que la representación no convierte en bello a su objeto, ni aun la verdaderamente genial lo logra. Y sin embargo en la obra queda algo de bello. Está en otro plano y no oculta la fealdad de lo representado. Depende de la representación misma. Es lo bello verdaderamente artístico, lo bello literario, lo bello pictórico.

Es evidente que aquí se han metido, uno tras otro, dos tipos enteramente diferentes de lo bello y lo feo. Y se refieren a dos tipos distintos de objetos. La representación pictórica o literaria tiene de suyo un "objeto" que representa. Pero, para el contemplador, la representación misma es, a su vez, objeto. Esto no es válido en todas las artes; por ejemplo, la ornamentación, la arquitectura y la música, pero sí es válido respecto de la escultura, la pintura y la literatura. Aquí el objeto es en primer término la obra del artista, la representación como tal y otras cosas que van más allá de la plasmación; sólo en segundo término aparece el objeto representado —desde luego no en el sentido de un "después" temporal, pero sí en el de ser algo mediato. Y designamos, con justicia, como bello el logro de la obra y el fracaso, la trivialidad o lo increíble (esto último con frecuencia, por ejemplo, en la literatura) como feo. Pues de modo inequívoco el valor o dis-valor de la realización artística se encuentra en esto y no en las cualidades de lo representado.

Lo bello en uno y otro sentido varía dentro de límites muy amplios, sin embargo, lo bello mal pintado parece en última instancia feo y lo feo bien pintado resulta artísticamente bello. Pero aun en lo bello bien pintado pueden distinguirse claramente dos bellezas, en lo feo mal pintado dos fealdades. Quien confunda una con otra —y no ya en la reflexión, sino en la visión misma— tiene escaso sentido artístico. La representación lograda nada tiene que ver con los bellos colores; por el contrario, cuando se mezclan son más bien una sustracción de la belleza que puede llegar hasta lo artísticamente feo, hasta lo fallido, lo banal, lo cursi.

En este sentido es muy conveniente mantener lo "bello" como valor fundamental estético universal y subsumir bajo ello todo lo logrado y eficaz artísticamente. En qué consiste el estar logrado es desde luego otro problema distinto; casi se traslada con el problema fundamental de toda la estética: qué es en realidad la belleza.

De las tres objeciones, ya sólo nos resta la segunda, que afirmaba: lo bello no es más que uno de los géneros de lo valioso. Junto a él está lo sublime, reconocido como tal por todos en su singularidad. Y hay además otras cualidades valiosas, si bien su autonomía no es indiscutible; lo gracioso, lo placentero, lo encantador, lo cómico, lo trágico y muchas más. Si se penetra en los dominios especiales del arte, se encuentra una riqueza mucho más detallada de cualidades estéticas valiosas. Y es fácil encontrar el disvalor que corresponde a cada una de ellas, aun cuando el idioma no pueda siempre darle nombre.

Pero justo porque la lista es tan larga y porque cada una de ellas podría pretender cierta consideración por parte de la estética, debe haber una categoría general de valor que las abrace a todas, dejando a la vez espacio libre a su diversidad. Desde luego, puede discutirse que sea adecuado llamar belleza a esta categoría de valor. Pues, en última instancia, "belleza" es una palabra del lenguaje cotidiano y, como tal, es multívoca. Si hacemos a un lado el uso idiomático no estético, quedan aún en pugna un significado estrecho y otro más amplio. El primero está en oposición a sublime, gracioso, cómico, etcétera; el segundo los comprende a todos sin excepción, si bien sólo cuando las denominaciones citadas se entienden en su sentido puramente estético, pues todas parecen además una significación no estética. Sin embargo, podemos dar tal condición por concedida, ya que es también supuesto de la oposición a la belleza en sentido limitado.

Así vistas las cosas, toda la pugna de significados no pasa de ser una pugna de palabras. A nadie puede impedirse que tome el concepto de lo bello en sentido limitado y lo oponga a aquellos conceptos más detallados, pero tampoco se puede impedir a nadie que lo tome en sentido amplio como concepto superior de todos los valores estéticos. Sólo es necesario mantener con firmeza el significado aceptado y no mezclarlo, de nuevo, por descuido, con el otro.

En las páginas siguientes se parte del significado amplio. Debe mantenerse aun en aquellos casos en que los géneros especiales irrumpen en el primer plano. Estos últimos aparecen, pues, como

especies de lo bello. En la práctica esto tiene la ventaja de elevar a concepto fundamental el concepto estético más corriente y hace superfino el procurarnos un concepto superior formado artificialmente.

4. *Acto y objeto estéticos. Varios análisis*

Existen varios caminos qué seguir. Pero no todos son transitables, sobre todo en determinadas situaciones del problema. Todo método se orienta según aquellos aspectos del fenómeno total en cuestión que sean accesibles por el momento. En la estética esto tiene una importancia especial, pues hasta ahora se le ofrecen pocos análisis del fenómeno y todo el complejo de problemas, en la medida de su dificultad, está poco estructurado aporéticamente. Con ello no se menosprecian los logros de investigadores notables. La situación muestra más bien hasta qué punto está la estética todavía en sus principios y con qué pasos tan cautelosos avanza. Así cuando menos se comporta la investigación estética seria. Ya que desde luego no faltan proyectos y construcciones arriesgados que sólo resultan instructivos por sus errores.

Dado que lo bello, por su esencia misma, está siempre relacionado con un sujeto intuitivo, cuya actitud particular hacia el acto presupone, hay, desde el principio, dos direcciones posibles que seguir: puede hacerse del objeto estético la materia del análisis o bien del acto cuyo objeto es. Ambas direcciones se subdividen a su vez. Por lo que respecta al objeto, puede investigarse su estructura y modo de ser o bien su carácter estético valioso y así también el análisis del acto puede dirigirse al acto receptivo del contemplador o bien al acto productor del creador. Hasta qué punto pueden separarse unas de otras estas direcciones es otro problema que, por el momento, podemos dejar de lado.

En una u otra forma nos encontramos con cuatro tipos de análisis, de los cuales los tres primeros, cuando menos, son caminos transitables, en tanto que el cuarto presenta obstáculos invencibles desde su inicio mismo. Nada hay tan oscuro y misterioso como el quehacer del artista creador. Aun las pocas declaraciones del genio sobre su quehacer arrojan poca luz sobre la esencia del asunto. Por lo común sólo atestiguan que no sabe más que los demás acerca del milagro que se realiza en él y por él. El acto productor parece ser de tal índole que excluye el acto de conciencia que lo acompaña. Por ello, sólo conocemos aspectos exteriores y sólo podemos sacar conclusiones acerca de su esencia interna a partir de sus logros.

Sin embargo, las conclusiones de este tipo son inseguras y desembocan fácilmente en lo fantástico. Tienen el mismo amplio margen que todas las conclusiones acerca de objetos metafísicos; no se pueden controlar y resulta tan difícil apoyarlas como rebatirlas. Hace tiempo, por la época del romanticismo, se emprendieron avances de este tipo; los llevaron a cabo poetas y correspondían al entusiasmo de la alegría creadora romántica, pero tomaban como base una imagen del mundo de cuya comprobación no puede hablarse. Todavía hoy descarrían a los crédulos, pero sólo provocan escepticismo en el pensador maduro.

Si hacemos, críticamente, a un lado cualquier metafísica del arte, nos quedan aún los otros tres caminos. De ellos, es el análisis del valor el que se encuentra en la situación más difícil, pues los valores estéticos, entendidos en forma concreta, están altamente individualizados y toda división de ellos según géneros y especies sólo toca los aspectos exteriores. La ciencia del arte y la literatura ha logrado algo en esta dirección, ha realizado análisis de estilo en los que se hacen visibles direcciones y gradaciones, se toma conciencia de la correspondencia de lo similar y se apresan oposiciones importantes. Pero visto con más detalle, tales determinaciones sólo se refieren a lo estructural de las obras de arte —también a lo bello extra estético—, y en forma mucho menor a los verdaderos componentes de valor como tales.

Así como el idioma no tiene ya nombres para esto —aunque sea sólo en forma muy superficial para determinados géneros—, así el pensamiento carece ya de conceptos. Y cuando se crean conceptos para ello y se les da nombres por libre elección, no satisfacen del todo al sentimiento artístico. Aun los conceptos corrientes —ya citados—, como lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo gracioso, etcétera, padecen de la misma falla: dicen mucho y son imprescindibles en tanto que conceptos estructurales, pero como conceptos valorativos callan lo auténtico. Esto se corresponde con la situación en otros campos de valores, por ejemplo, en el ético. También aquí el análisis sólo puede describir el contenido; pero no puede captar el carácter valioso mismo, se limita a apelar al sentimiento vivo del valor, a hacerlo comparecer como testigo.

En el terreno de la estética hay que agregar el hecho de que este llamamiento parte en gran medida de lo bello mismo —de la obra creada por el artista o también del objeto natural—, pero en forma muy débil del análisis estructural descriptivo. Sin embargo, dentro de ciertos límites, hay que volver siempre de nuevo

a este camino, o cuando menos, debe mantenérselo abierto. Pues es el único que lleva a la investigación especializada sobre valores, aunque todo progreso en él sea siempre dependiente, ligado estrechamente al análisis de objetos y de actos que, por esencia, no le están emparentados.

Con ello se ha dicho ya que casi todo el peso de lo que la estética es capaz de alcanzar cae en los dos caminos que pueden seguirse: 1) el análisis de la estructura y modo de ser del objeto estético y 2) el análisis del acto contemplativo, intuitivo y gozoso.

A lo largo de casi todo el libro habremos de vérnoslas con estos dos tipos de investigación, aun en aquellos casos en que entran en juego los problemas de valor. Sería un error el tratar de decidirnos por uno de ellos, pues se entrecruzan de continuo en la aporética de lo bello. Ambos tienen lagunas y se remiten uno a otro en todos los detalles. Esto puede acarrear una especie de desequilibrio en el curso de la investigación; que en el estado actual de ésta no es posible cortar. Y representa el mal menor frente a la unilateralidad mayor en la que se cae por necesidad si se hace una decisión radical previa.

En cierto sentido la tarea principal recae sobre el análisis estructural del objeto, ya que éste ha quedado, por el momento, rezagado y no se ha mantenido al paso del análisis de los actos emprendidos en ciertos terrenos parciales. A su vez, la estética del siglo XIX hacía caer el peso sobre lo subjetivo; en ella se desenvolvieron el idealismo neokantiano y el psicologismo. Lo que acarreó consigo no sólo fallas y unilateralidad, sino también ciertos progresos del análisis de actos. Por lo tanto hay que trabajar para reponer lo que el análisis de objetos ha perdido hasta ahora. Pero sería muy desacertado cultivar únicamente este último. Sólo de la cooperación de ambos es posible esperar la superación del punto muerto al que nos ha llevado la unilateralidad del pasado.

5. *Separación y unión con la vida*

El partir del objeto es, por lo demás, lo natural. Ya la expresión "bellas artes", que usamos sin pensar, es conducente a error. El arte no es bello de ninguna manera, sólo lo es la obra de arte. De la misma manera tampoco se puede llamar bella a la contemplación o al goce de los objetos bellos, ya se trate de productos del arte o de formaciones naturales. En la contemplación lo único bello es el objeto y lo es sin perjuicio de la contribución que presta a ello la puesta de la conciencia contemplativa.

Pero también visto desde el acto, resulta el objeto el punto de partida natural. Justo quien contempla y goza se vuelve por completo hacia el objeto en la visión, y puede entregarse a él hasta el completo olvido de sí mismo. Esta situación del acto es algo del todo distinto a la conducta cognoscitiva del estético, si bien hay algo que comparte con ella, a saber, que se dirige de la misma manera hacia el objeto. Desde luego, el análisis estético no se queda en el objeto, sino que apresa además el acto. Pero, por lo pronto, se encuentra dirigido hacia el objeto —por la simple razón de que el acto del contemplar lo encuentra ya dirigido.

En este estar dirigido surge un problema que ha ocupado a la estética desde sus principios. Lo conocemos bajo el nombre de separación del objeto del contexto de otros objetos. En estrecha conexión con esto hallamos el destacarse del acto contemplativo del contexto de vida y actos de la persona. El hundimiento en el objeto bello es, de inmediato, el olvido del yo y de todo aquello que en la vida cotidiana le resulta presente, actual, importante u opresivo.

El objeto aparece en nítido destacamiento del contexto vital y el hombre que se entrega a su impresión experimenta en su propia persona este apartarse —de lo cotidiano, de la preocupación, de las trivialidades corrientes y las naderías. El mundo circundante desaparece, y él junto con su objeto parece formar un mundo propio alejado del otro. Es evidente que este fenómeno es esencial para el auténtico goce artístico, y en algunas casos fuerte, de tal modo que después se presenta un despertar francamente doloroso del arrobamiento.

La suspensión estética es una forma del verdadero éxtasis. Sin embargo, ha llevado a la opinión —quizá por ser experimentada en forma más fuerte por las naturalezas sensibles— de que la esencia y la tarea del arte es crear un reino de arrobamiento y de elevación sobre la vida, un reino que tiene su sentido y fin puramente en sí mismo y que excluye cualquier otro interés. Parece entonces posible que la vida esté al servicio del arte, pero no que éste sirva a la vida. Pues esto lo subordinaría a un fin extra artístico.

A quienes vivimos en esta época nos es ajena esta agudización del valor propio de la obra de arte y de la vida artística. Por ello debemos hablar de ella aquí. En el movimiento de *l'art pour l'art* desempeñó un gran papel. Y no sólo se la elevó en él a teoría,

sino que ganó una influencia considerable sobre el sentimiento y la creación artísticos mismos.

El hombre de sano sentido común ve en forma clara e ineludible que un arte que esté alejado de la vida y sus exigencias pierde el terreno que pisa y queda sin asidero. Sin embargo, de ningún modo resulta por ello evidente cómo ha de estar unido a la vida y ha de cumplir con su tarea dentro de la situación espiritual de su época, sin perder con ello la autarquía característicamente estética. Esta aporía no puede ser solucionada ahora; habrá que tratarla en otras circunstancias. Pues los puntos de que se parte para llegar a su solución sólo se ofrecen en un estudio más avanzado del análisis de objetos. Aquí sólo cabía señalarla. Ya que no debe hablarse ni a favor de un esteticismo tal, ni menos aún de un arte tendencioso barato.

Se trata más bien de reunir correctamente, es decir, en una síntesis auténtica las exigencias de ambas partes. Se mostrará que hay aquí un lazo más profundo; que sólo un arte surgido de una vida movida culturalmente puede llevar a obras que se destaquen intemporalmente; y, a la vez, que sólo una vida espiritual que realiza tales obras es capaz de perfeccionarse en sus tendencias actuales. Las creaciones espirituales sacan justo de una unión plena con la vida su fuerza para elevarse hasta la rotundidad única y la verdadera grandeza, y sólo frente a ella se ve claramente su destacarse de manera insular; así como a la inversa sólo tales obras pueden prestar a la vida del individuo y de la comunidad una conciencia suficiente de su fuerza y profundidad, en otra forma ocultas.

6. *Forma y contenido, materia y elemento*

Nada es tan usual en la estética como el concepto de forma. Todo lo bello que nos sale al paso —sea en la naturaleza o en las creaciones artísticas— se presenta por lo pronto como una plasmación de tipo determinado y, como contempladores, sentimos de inmediato que la menor modificación de la forma destruiría lo bello como tal. La unidad y totalidad del producto, su unicidad y rotundidad en sí dependen por completo de la forma; y sabemos, sin poder demostrarlo tampoco, que aquí no se trata sólo de lo externo, del contorno y los límites, ni aun de lo visible o de lo dado sensorialmente, en cierto modo, sino de una unidad e integración interiores, de estructuración y coherencia, de disciplina y necesidad totales.

Así, hablamos de la "forma bella" como de algo muy conocido e indiscutible, aunque nos referimos con ello a cosas muy disímiles. Mentamos con ello tanto las nobles proporciones de una escultura, la distribución de los espacios en la arquitectura, el ritmo y la secuencia de intervalos en una melodía, como la construcción de toda una "frase" musical o la estructura escénica, muy artística, de una obra de teatro; pero también el juego de líneas del paisaje en que nos encontramos, la majestuosa configuración de un árbol gigantesco, la fina nervatura de una hoja. Y siempre mentamos con ello el estar configurado desde dentro, la forma esencial al todo y que señala más allá de ella. Se la ha llamado también —por oposición a la forma externa meramente contingente de una cosa— "forma interna"; y con ello tenemos en mente, oscuramente, algo así como el viejo *eidos* aristotélico que debía ser, a la vez, la fuerza motora interna y el principio de configuración de lo externo.

Pero entonces ¿qué es la "forma interna"? *Es* justo su enlace con una metafísica históricamente envejecida lo que da motivo de reflexión. Es difícil que un contemporáneo esté dispuesto a aceptar, por mor del problema estético de la forma, un reino ideal de *essentiae* preexistentes y hacer depender de él el enigma del sentido de las formas que surge de inmediato en el contemplador. Con ello, se acercaría también, peligrosamente, a la comprensión teórica y a la correspondiente construcción óntica de las cosas. Pues el *eidos* tenía el sentido de un principio tal.

Pero también si se excluye una metafísica de este tipo, resulta la confusión de límites, frente a la mera constitución del ser, un peligro para el concepto estético de forma. Desde luego, éste mienta una constitución esencial en la estructura de la cosa. Pero esto se ajusta también a ella en cuanto objeto del conocimiento; al organismo, al cosmos y a los ensamblajes físicos de los que está formado, al hombre como carácter y como tipo, al Estado como integración, de dentro hacia fuera, de una sociedad humana existente. "Forma interna" dice muy poco, su concepto es demasiado general, demasiado pálido.

Con ello es evidente que no se ha rozado siquiera el problema específicamente estético de la forma. ¿Cómo podría ser de otra manera? En el fondo, "forma bella" no es más que otra expresión de belleza, es decir, una determinación casi tautológica. Sólo podrá cambiar la situación cuando logremos decir en qué consiste lo especial de lo "bello" en la forma bella. Ha habido varios inicios de ello. Se lo ha buscado en la unidad, en la armonía de

las partes o miembros, en el dominio de la multiplicidad que incluye; y también, de modo más subjetivo, en la complacencia, en la evidencia inmediata, aun en la animación o espiritualización de lo que se ofrece sensorialmente. Pero todas éstas son determinaciones muy generales que casi no dicen nada, cuando no hay tras ellas una determinación fundamental verdaderamente sólida. Algunas de ellas no se ajustan a todos los casos, otras no se ajustan a lo verdaderamente estético de la forma porque son inherentes más bien todas las plasmaciones del ser, sobre todo a las superiores.

A esto se agregan nuevas dificultades. ¿Acaso está excluido de lo bello el contenido de una poesía, de un busto, de una cierta disposición en la naturaleza libre? ¿O se es de la opinión de que, en este sentido, todo lo que llamamos "contenido" pertenece a la forma? Esto sería muy posible. Pero entonces ¿por qué se habla sólo de forma, puesto que el concepto de forma lleva en sí la posibilidad de designar la oposición al contenido que es configurado por la forma?

Es posible que esta discrepancia se deba a la indeterminación del concepto de contenido. Tratemos, pues, de sustituirlo por algo más definido. El análisis categorial nos ofrece un punto de partida: la "materia" aparece como complementaria de la forma. Con este término no debemos entender, de ninguna manera, sólo el elemento que llena un espacio; materia, en sentido amplio, es todo aquello que, de suyo, es indeterminado e indiferenciado, en la medida en que es capaz de recibir una plasmación —y desde aquí hasta llegar a las meras dimensiones de espacio y tiempo. También éstas desempeñan un evidente papel de materia en el objeto artístico. Tal como se ofrece en las artes espaciales y temporales.

Pero hay también, para la comprensión estética, un sentido más limitado de "materia". Con esta palabra se mienta el campo de los elementos sensibles en el que se mueve la configuración. En este sentido, la piedra o el bronce es la materia de la escultura, el color la de la pintura, el sonido la de la música. Aquí "materia" no tiene el significado de algo último e indisoluble, para no hablar de algo sustancial, sino sólo la especie de los elementos sensibles que en la configuración artística reciben una forma de tipo propio.

Esta relación es, sin duda, básica para cualquier análisis de objetos en el terreno de lo bello. Es más, pertenece a los primeros pasos de tal análisis. Pues es fácil ver que todo tipo de plasmación en las artes depende, en gran medida, del tipo de materia

a la que da forma. Se comprueba aquí la "ley general-categorial de la materia" que dice que en todas las regiones de objetos la materia codetermina la forma, en la medida en que no todo tipo de forma es posible en cada materia, sino sólo un determinado tipo de forma en una materia determinada. Esto, desde luego, no cancela la autonomía de la forma, sino que sólo la limita. Aquí están las raíces de aquellos fenómenos de limitación, muy conocidos desde la época de la "disputa del Laocoonte" en el siglo XVII, de lo que es posible presentar en cada una de las artes. La escultura no puede dar forma en mármol a todo lo que la poesía presenta, sin esfuerzo, en la materia de las palabras. Son los fenómenos legítimos de limitación de los campos artísticos y sus leyes, una vez descubiertas, no pueden ponerse de ningún modo en tela de juicio.

En la oposición categorial a la materia, en tanto principio que delimita regiones, alcanza pues el concepto estético de forma una primera determinación clara; que puede mantenerse sin dificultad en todas las regiones del arte; pues cada una de ellas tiene su materia determinada. En verdad puede decirse que toda la división de las bellas artes se inició, en primer término, en la diferencia entre sus materias. Sin embargo, en parte, el principio de la diferenciación pasa al terreno más amplio de lo bello extra artístico.

Pero además esta relación sólo concierne a un aspecto del concepto de forma. Como puede verse ya por el hecho de que justo el "contenido" de una obra de arte, es decir, lo que se denomina así inadecuadamente, no es absorbido por tal concepto de materia. Casi ni es rozado por él. Así, pues, si el concepto de contenido ha de alcanzar aquí un sentido claro, debe haber otra oposición a la forma.

Esta otra oposición aparece claramente en todos aquellos casos en que se trata de representación, es decir, en los que el dar forma consiste en hacer algo visible sensorialmente, lo que también tiene lugar —o podría tenerlo— más acá del arte. Así, la poesía presenta conflictos, pasiones y destinos humanos, la escultura las formas corpóreas y la pintura casi todo lo visible. Estas regiones de contenido no son, en sí, artísticas, sólo las convierte en ello la plasmación del arte. Pero proporcionan los "temas" de tal plasmación, el "sujeto", así, pues, el "material" en este sentido, que es convertido en presencia visible sensorialmente por el creador.

No todas las artes tienen "material" en este sentido, por ejemplo, la música (cuando menos no la música pura), la arquitectura,

la ornamentación. Y su concepto se vuelve del todo dudoso en lo bello natural. Sin embargo, en las artes representativas, incluso la poesía, es un momento constitutivo; y con ello basta para asegurar su lugar en la estética. Pero entonces debe ser cierto que en estas artes aparece la categoría de forma en una doble relación de oposición: por una parte respecto a la materia "en" la que forman y, por la otra, respecto al material "al que" forman. Y es evidente que aquí hay una conexión señalable entre la plasmación en el primero y el segundo sentidos.

El problema que así se plantea tiene un largo alcance. Sólo difícilmente se lo podrá solucionar de un golpe. ¿Acaso hay una plasmación doble en uno y el mismo producto? ¿No deben ser en el fondo la plasmación de la materia y la plasmación del material una y la misma? Y sin embargo, no sólo son distinguibles una de otra, sino esencialmente distintas. Cuando el escritor forma, por una parte, caracteres y destinos y, por la otra, las palabras mediante las cuales les da expresión, es imposible que aquella formación y ésta sean idénticas. Sin embargo, en la obra terminada, por ejemplo, en una secuencia de escenas acuñada y realizada en diálogo, ambas han llegado a una unidad tal que no sólo son inseparables sino que se dan como una sola plasmación que repercutiera en dos direcciones.

¿Se trata de una equivocación o se da en realidad esta plasmación en dos direcciones? Esto último vendría a significar que una y la misma plasmación domina dos algos informes, es decir, formables. Podría ser que justo en esta doble relación pudiera apresarse el secreto de lo bello como tal —si no todo, cuando menos sí una parte esencial de él.

Es evidente que en este caso la categoría de forma no sería ya suficiente y que, en su lugar, deberían aparecer las categorías de la estructura del objeto con las cuales se podría apresar el enlace característico de dos relaciones evidentemente heterogéneas, lo mismo que su concurso a la unidad de una multiplicidad intuitiva —o mejor dicho a la unidad intuitiva de dos multiplicidades.

7. *Intuición, goce, valoración y productividad*

En tanto que el problema del objeto estético se deja ya vislumbrar en un examen externo como considerablemente complicado y con un trasfondo que el contemplador puede sentir, pero no apresar, el problema del acto receptivo se muestra por su parte no menos complicado.

Resulta ya significativo que haya más de un nombre que darle.

Pues cada nombre corresponde a un aspecto esencial del acto, pero estos aspectos no son menos heterogéneos que los del objeto. Cuando menos pueden distinguirse claramente en el acto los momentos de la intuición, del goce y de la valoración. De ellos, el más notable es el del goce, pero a la vez el más distinguible de actos de igual altura y originalidad espirituales.

Este momento se ha reconocido desde la Antigüedad. El primero en expresarlo fue Plotino y Kant se mantiene, en su "Analítica de lo bello", casi por completo en él. Usó dos expresiones: agrado y disfrute. Ambos fueron elegidos en consciente oposición a la actitud intelectual. Pero a la vez ambos se relacionaban, de manera estricta, con el objeto y además los concibió de tal modo que ambos incluían el momento de aprehensión. Es más, deberían contener también el momento de la valoración. Pues lo que Kant llama "juicio del gusto" no es más que la expresión del disfrute sentido mismo, y no un segundo acto al lado de éste.

Así, podemos encontrar los tres aspectos reunidos en la estética kantiana. Pero poco adelantamos con ello en su diferenciación. Por el contrario, en el trasfondo de la actitud receptiva se destaca con fuerza un cuarto momento, el de una puesta automática o un rendimiento espontáneo, que se enfrenta a la actitud de entrega y pérdida propia del disfrute y que parece acercarse al acto receptivo del artista productor. En Kant tiene la forma de un "juego de las fuerzas anímicas" —"imaginación" y "entendimiento"— que se plantea por reacción y que transcurre según leyes propias, y tiene el carácter de una recreación interior de la creación original del artista que se renueva en la intuición.

El siglo xix recogió e imitó en múltiples formas estas determinaciones kantianas, y trató también de cambiarlas y mejorarlas. Pero no llegó muy lejos. La pieza más importante en ellas era la recepción del acto judicativo en el de goce o, en términos kantianos, del "juicio" en el "agrado". Se reconoce que un punto principal de su análisis era la prueba de que el disfrute estético pretende tener validez universal (para todos los sujetos), pero sin basar esta pretensión en un "concepto". Esta universalidad "sin concepto" es algo único dentro de la filosofía kantiana y por ello ha llamado siempre en forma especial la atención de los epígonos. Y de hecho se encuentra aquí una pieza esencial básica del notable ensamblaje de actos en la conciencia que contempla estéticamente.

Pero lo que en esto se queda corto es el aspecto de la intuición, es decir, el que tenía el primer lugar en la estética intuitiva de

Platón y Plotino. La visión es justo el miembro más importante en este ensamblaje de actos, cuando menos es el soporte. El agrado o goce y el juicio de valor que en él se esconde tienen ya el carácter de reacción a la impresión recibida en la visión, son momentos de respuesta en el acto y por ello no son lo primero en el ensamblaje total del acto. Sólo pueden aparecer cuando lo dado plásticamente está ya ahí, es decir, mediante una instancia receptiva. Apenas puede caber duda de que esta instancia receptiva del acto es intuitiva.

A ello corresponde la expresión, firmemente enraizada, de "estético". La palabra no quiere decir más que "sensible" y con ello se señala que los sentidos externos —ojos y oídos— son los instrumentos receptivos de lo bello; con lo que se indica por lo pronto y de nuevo sólo la oposición a la aprehensión intelectual. Sin embargo, los sentidos no aparecen aquí sólo como intermediarios de algo ya existente como en el percibir cotidiano, sino como estímulo de un proceso de orden superior que ahora se inicia.

El sentido de esta relación se muestra tan pronto como reflexionamos que aquí se ha puesto la mira, dentro de la actividad de los sentidos, sobre el momento de la verdadera "intuición". Ésta no es idéntica a la receptividad, sino que sólo sé encuentra indisolublemente unida a ella en la percepción. Pero ésta recibe su evidencia también en aquellos casos en que está construida dentro de una conexión mayor de actos, donde la receptividad queda completamente dominada —como sucede siempre, en mayor o menor medida, dentro del ensamblaje del conocimiento.

Tampoco pierde su carácter de intuición en el otro ensamblaje de actos, totalmente distinto, de la contemplación estética. Justo' aquí se convierte en dominante; y una gran cantidad de momentos característicos de la intuición, que quedan encubiertos en la relación cognoscitiva por la pretensión de aprehender el ser y que se pasan corrientemente por alto, muestran aquí ser esenciales. La luz y la sombra son sólo medios de conocer las formas de las cosas y se les presta poca atención; pero en el ver pictórico cobran independencia objetiva y se convierten en lo principal. Lo mismo sucede con la perspectiva, los colores y los contrastes. Y algo correspondiente puede decirse respecto a las otras regiones de la aprehensión artística. También el escritor retiene lo imponderable del movimiento y los gestos humanos, desapercibidos en la vida diaria; y aun cuando no puede ofrecerlos a la vista, los hace aparecer ante la mirada interna mediante el rodeo de la palabra.

Pero tampoco con ello se agota la intuición, su papel sigue adelante. La visión estética es sólo visión sensible a medias. Sobre ella se eleva una visión de segundo orden, procurada por la impresión de los sentidos, pero que no queda absorbida en ella y que está en clara independencia auténtica frente a ella. Esta otra visión no es una visión de esencias, una aprehensión platónica de algo universal, ni una intuición en el sentido de un grado más alto de conocimiento. Más bien está siempre vuelta hacia el objeto particular en su unicidad e individualidad, pero se ve en él lo que los sentidos no aprehenden directamente: en un paisaje quizá el momento anímico, en un hombre el de la actitud espiritual, del dolor o la pasión, en la escena que se desarrolla el del conflicto. Puede quedar por ahora sin resolver si esto vale con respecto a toda aprehensión estética. En general puede ser válido respecto *a* las artes en sentido estricto y a la visión abierta de lo bello en la vida y en la naturaleza. Es necesario orientarnos por esta zona central de fenómenos.

Con respecto a esta visión de segundo orden es importante, ante todo; el hecho de que no es algo posterior, asunto de la reflexión que pudiera no realizarse. Bien puede suceder que el significado de una obra de arte o de un bello rostro humano sólo se entregue poco a poco en esta visión, pero esto vale también en gran medida con respecto a la visión de primer orden, por lo que no puede considerarse como señal especial de aquélla en oposición a ésta. Lo característico es más bien que la visión de segundo orden está estrechamente ligada a la de primer orden y se presente siempre con ella. Cuando menos al principio debería estar ya ahí, aun cuando después avance, se profundice. Sin embargo, muchas veces se invierte la relación de tal modo que, desde ella, se vuelve la mirada hacia los detalles meramente sensibles, como si éstos necesitaran una atención que sólo es proporcionada por la mayor importancia de la segunda visión.

Ahora bien, no es posible saber, antes del análisis del objeto, •cómo actúa esta segunda visión. Así, pues, queda por investigarse. Pero puede sacarse ya de antemano una conclusión que servirá como norma para todo lo siguiente: en el acto estético receptivo se trata de la conexión de dos intuiciones, y sólo el efecto conjunto de ambos constituye lo peculiar de la actitud de visión artística.

A partir de aquí es fácil ver que ambos tipos de visión forman un todo inseparable, dentro del cual se entretejen y se condicionan mutuamente. Y es de esperarse que ninguna sea el soporte

del goce (del "agrado") y del juicio del gusto sobre el objeto, sino sólo ambas juntas en su entrelazamiento.

Desde aquí cae un primer rayo de luz sobre el efecto de la espontaneidad en el ensamble receptivo de actos. Pues aquí se abre el espacio libre para la actitud interna productiva, cuya existencia previa en el acto receptivo del contemplador sospechamos oscuramente, pero que sólo podemos precisar con dificultad. Es evidente que la visión de segundo orden es creadora, cuando menos reproductora. Lo que ve no es lo que entrega la percepción, sino que ésta sólo da lugar a ello, y por lo demás se destaca automáticamente. Por ello sólo se conserva como representación para la conciencia visionaria —concreta y abigarrada, como sólo lo es lo experimentado—, pero a pesar de ello no experimentada, sino producida espontáneamente (por la "imaginación", según dice Kant), prestidigitación de la fantasía y, a pesar de ello, ligada con firmeza a la impresión sensible.

La *Crítica del juicio* ofrece también un concepto de esta relación interna entre la doble visión. Kant lo llamó "juego de las fuerzas anímicas" y aprehendió con ello la unidad característica de las instancias opuestas en la conciencia. Pero a las dos "fuerzas" de las que se trata les dio el nombre de "imaginación y entendimiento" y con ello subió demasiado por la escala de las "facultades". Se apartó demasiado de la sensibilidad, cuando es evidente que uno de los miembros de la doble visión es sensible. Pero no es posible determinar al otro en forma tan intelectual, como se hace al emplear la expresión "entendimiento". Si se torna el comprender por una función del entendimiento, se cancela con ello el carácter de intuición del segundo miembro. Por ello es mejor dejar a un lado al entendimiento y considerar el entrelazamiento como un estrelazamiento de visión sensible y suprasensible; esta última no tiene el significado de un ensimismamiento o hundimiento misterioso, sino que designa simplemente el ver espontáneo-interior y productivo que añade algo nuevo a lo dado de inmediato a los sentidos. La expresión kantiana, "imaginación", sería de hecho adecuada para ello.

Sea de ello lo que fuere, podemos retener el acoplamiento de dos visiones como algo básico para todo el ensamblaje receptivo de actos de la contemplación estética. En él, la visión interior es el primer momento condicionante, pero con ella entra en juego una relación de la condición alterna. Pues sólo la puesta de la segunda visión eleva a la primera sobre la percepción cotidiana y le da el carácter especial, estético. Ambas unidas constituyen, a

su vez, el elemento de soporte del acto de agrado, de disfrute o goce, ya que éste sólo puede surgir una vez que se ha realizado la iluminación interior de la visión sensible por medio de la suprasensible. Y a la inversa, el objeto contemplado aparece como bello en la medida en que esta iluminación y este ser iluminado no se experimentan en la visión misma como una visión de los momentos del acto —cuya relación queda oculta a la conciencia intuitiva—, sino como una relación de momentos o capas del objeto a los que están subordinados los momentos del acto.

Este "parecer bello" es expresado por el juicio estético de valor. La valoración como momento del acto es sustentada también por el entrelazamiento de la doble visión. Y no podría ser de otro modo ya que aun el agrado mismo es sustentado por tal entrelazamiento. Pues el juicio del gusto es sólo la expresión reflexiva de lo que el agrado hace inmediatamente sensible.

8. Lo *bello natural, lo bello humano y lo bello artístico*

Hay muchos intentos en la estética que, en realidad, no son sino filosofía del arte. Es comprensible, pues en las artes donde se plantean de modo más significativo los problemas fundamentales de lo bello y de su aprehensión y, por ello, son más prontamente analizables. Además, el hombre de actitud artística tiene por lo común un juicio a favor de lo bello artístico, por ejemplo, del tipo que *a limíne* supone lo bello supremo. Hasta la fecha resulta usual cierta exageración de los valores artísticos entre quienes entienden algo sobre el asunto. Con lo cual, desde luego, se degrada sin pensarlo todo lo bello.

Es evidente que tales opiniones representan un punto extremo. Nadie disputará que en las artes se presentan también componentes valiosos de tipo peculiar que faltan en lo bello de otras esferas; el verdadero sentido de la palabra "arte" se refiere al quehacer del artista, se trata de un factor que sentimos como "oficio" en la obra de arte y que reconocemos como auténtica cualidad valiosa. Pero esto no justifica el considerar la falta de estas cualidades en lo bello extraartístico como un defecto.

Así, pues, debe partirse de lo bello general, sin que importe dónde y cómo aparezca. Y con ello debe reconocerse igual dignidad a lo bello natural y lo bello humano que a la obra de arte.

Por lo común sólo se hace referencia a la naturaleza. Pero también el hombre y mucho de lo que hay en la esfera de su vida y su conducta tienen un aspecto estético; el hombre no es siempre pura naturaleza, sino a la vez todo un mundo espiritual que

se sobrepone al natural. Y si bien es cierto que, en lo esencial, son las aportaciones característicamente morales de su acción y su conducta las que constituyen el contenido de lo bello humano, de ahí no puede seguirse, en modo alguno, que la estética desemboque aquí en la ética, ni lo bello en lo bueno. Humanamente bello puede ser también el juego de las pasiones cuando se presenta libre de trabas y no puede ser llamado bueno de ninguna manera. Los conflictos y la lucha, la pasión y la derrota ofrecen una tensión y solución verdaderamente dramáticas, no sólo para el escritor —que las busca como elemento a fin de configurarlos artísticamente—, sino para aquellos a quienes la vida proporciona la distancia y la tranquilidad necesarias para verlos en su dramatismo natural. Es muy posible que exista un dramatismo escénico sólo gracias a que existe un dramatismo vital, que como tal puede ser sentido de modo estético. Lo mismo es válido, en medida aún mayor, de la comicidad de la vida que también florece y es sentida sin la transformación literaria. Hay humoristas sin literatura, en medio de la vida y, desde luego, no sólo en aquellos casos en que se anuncian con dichos certeros; de lo que se trata es de la disposición interna, del modo de ser y de vivir, del sentido de lo demasiado humano. La visibilidad de lo cómico involuntario en la vida humana depende de la actitud del contemplador, de su distanciamiento y su estar por encima de ella, de su diversión con ella. Es verdad que no caemos fácilmente en la cuenta de estas condiciones en tanto somos copartícipes y acompañantes.

Con ello se amplía muy considerablemente el campo conjunto de posibles objetos estéticos. Puede uno preguntarse, con toda seriedad, si acaso hay algún objeto en el mundo que no tenga un aspecto estético. Si es necesario responder en forma negativa, y todo ente cae en la alternativa entre "bello" y "feo", resulta necesario destacar dentro de esta enorme muchedumbre lo que tiene derecho, en sentido estricto y eminente, a una valoración estética.

Para ello no basta con reservar *a* la sola obra de arte el terreno delimitado y sacar de él todo lo demás. Las obras de arte pueden resultar insignificantes y ser discutibles de acuerdo con la dirección plena de lo intentado, y las obras de la naturaleza pueden ser valiosas y convincentes estéticamente más allá de toda medida. Es más: se plantea la pregunta de si lo feo o vulgar no ha de buscarse, exclusivamente en el terreno del arte, a saber, en lo fracasado artísticamente, y de si en la naturaleza no es todo bello. Y entonces puede hacerse la pregunta ulterior de si es también

así en el reino de lo humano. Quizá depende sólo de un sentido defectuoso del contemplador, respecto a los distintos tipos de lo bello, el que no pueda verlos por doquier. Herder da el ejemplo del "espantoso cocodrilo" como prueba de lo feo entre las formas de lo vivo, lo que actualmente resulta muy subjetivo. Y lo mismo sucede con los rostros y figuras humanos: las llamadas épocas clásicas de la escultura y la pintura crearon determinados ideales de belleza que ejercieron su dominio durante siglos sobre el gusto, y todo lo que no correspondía a ellos era considerado no bello. Pero llegaron otros tiempos y otros gustos y otros tipos ideales se convirtieron en norma. Toda norma de este tipo ha mostrado estar condicionada temporalmente, ser pasajera y relativa. Así, pues, ¿con qué derecho suponemos que las formas que nos salen al encuentro en la vida, en la medida en que nos desagradan a quienes vivimos hoy en día, han de pasar por feos?

Las preguntas de este último tipo nos llevan directamente a un relativismo frente a los valores estéticos. Y entonces parece que lo bello no es más que una norma mudable y aun arbitraria, condicionada por factores extraestéticos, por las circunstancias sociales, las tendencias prácticas predominantes, por su utilidad para la vida o también por direcciones de preferencia surgidas de lo biológico y que buscan una expresión en un tipo determinado de ideales.

Hay que reconocer sin condiciones el hecho de la fluctuación histórica. No hace falta ignorar los fenómenos de este tipo para reconocer que ni ellos ni sus semejantes rozan siquiera la esencia del ser bello, sino sólo sus peculiaridades. Así, sigue siendo una pregunta del todo básica la de si se da lo feo en el reino de la naturaleza, aun cuando el sentido para lo bello natural varié mucho y en general se presente en la historia relativamente tarde.

También esta pregunta habrá de ser tratada en su lugar. Y entonces aparecerá en estos términos: ¿se puede señalar en la diversidad del sentimiento, temporalmente condicionado, de la naturaleza algo común y básico que sea objetivamente constitutivo del "parecer algo bello"? Para ello hay ahora ciertos caminos de acceso que no pudo encontrar la estética intelectualista y psicologista. Están en el terreno de la ontología y la antropología nuevas y remiten a ciertas relaciones categoriales básicas. Por lo demás, la pregunta acerca de los bello natural limita, por la parte del contenido, con el terreno de investigación de la filosofía

de la naturaleza que tanto escandaliza aún; de la misma manera que el problema de lo bello humano limita con el de la antropología. Es necesario cuidarse, aquí como allí, de confusiones en cuanto *a* los límites, pero tampoco es posible llevar el respeto hacia el problema de los límites hasta el extremo.

El mantenerse en la única línea que puede seguirse entre las muchas desviaciones, debería ser, de hecho, una tarea de enorme dificultad. Las viejas representaciones ontológicas de perfección, que todavía el siglo XVIII introdujo por todas partes, a duras penas bastan aquí. Pero es concebible sacar de ellas un núcleo esencial sostenible, a fin de salvaguardarlas para un análisis más fenomenológico. El punto de partida general está ya dado en cuanto se ve que la llamada "naturaleza" no es un mero sistema de leyes, sino que también consiste en una jerarquía de productos que reciben su carácter de ensamblaje de una unidad y totalidad interiores, sin que importe que tengan un carácter meramente dinámico u orgánico.

Pues los ensamblajes naturales son algo violable, perturbable y destructible, y toda perturbación en ellos es algo negativo que se siente también negativamente, apresable *modus deficiens* objetivamente en las cosas y subjetivamente en la intuición. Éste sería el lugar de aparición de lo feo en el reino de las formas naturales. El supuesto de ello sería, desde luego, que hay una conciencia inmediata, sensible e intuitiva, del carácter intacto y pleno, como también de la perturbabilidad, de estas formas.

Pero esto habría que comprobarlo, si bien dentro de ciertos límites, en un análisis adecuado de los fenómenos.

9. *Metafísica idealista de lo bello. Intelectualismo y actitud temática*

De nuevo aparece en primer término el problema del proceder de la estética. No en el sentido de que pudiera proyectarse de antemano una metodología. Más bien hay que mantenerse en la opinión de que una conciencia del método es siempre secundaria frente al método vivo que trabaja y se dirige sólo a su objeto. * Sin embargo, muy bien pueden plantearse preguntas previas que pueden contestarse gracias a la experiencia histórica de múltiples intentos y esfuerzos. Por lo que respecta a la situación de atraso de la estética no se ha hecho de ningún modo lo sufi-

* Véase *Ontología. III: La fábrica del mundo real,* trad. de J. Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, cap. 62 *a, b.*

ciente para ello con lo que se sacó de los muchos análisis mencionados.

Por joven que sea la estética, abarca ya una serie de direcciones muy diversas que no terminan en la oposición entre el análisis del acto y el del objeto. Ya en Kant y Baumgarten se entrelazan ambos en forma inextricable. Por último, en Schelling, Hegel y Schopenhauer se rebajan, por mor de una concepción metafísica fundamental, casi a meros momentos. El peso se traslada del todo a las artes, que celebran el gran triunfo de la superioridad, y lo bello en el mundo más acá del arte se rebaja a objeto de segundo rango.

Esto tiene sus razones de ser en la metafísica, mucho más general, del idealismo y, en especial, en el papel que se atribuye a las artes en la totalidad de la vida espiritual. Si hay una "inteligencia inconsciente" o una "razón absoluta" como base de todo ente, si los productos de la naturaleza son expresiones unilaterales de esta razón y si la vida espiritual es la conciencia de sí de tal razón que se realiza gradualmente, entonces las artes no pueden ser sino grados de esta conciencia de sí; desde luego, no son los superiores, pues permanecen unidos a lo sensible, pero sí resultan necesarios para el ser humano limitado y no pueden ser sustituidos por el comprender. Es verdad que, para Schelling, se invierte la relación, pues pone a la intuición por encima del concepto y, por último, la eleva a instrumento universal de la filosofía; con ello el artista se convierte no sólo en vidente, sino en portador del destino del Espíritu, y el filósofo, a su vez, en artista eminente tal como corresponde al ideal del romanticismo. Hegel, por el contrario, se mantiene firme en la superioridad del concepto y el "no llegar al concepto", que es propio de las artes, es su defecto. Todo esto sólo tiene sentido si se concede la idea básica de este idealismo, a saber, que hay un Absoluto subyacente que adquiere conciencia plástica intuitiva en las creaciones del arte.

Esta metafísica de lo bello se muestra relativamente indiferente con respecto al otro aspecto del supuesto idealista, a saber, que el Absoluto debe ser un principio "racional". Así lo demuestra la estética de Schopenhauer, construida según el mismo esquema, pero en la que subyace una voluntad universal carente de razón y de inteligencia. En verdad es justo aquí donde se hace del todo transparente la imagen total, pues no sólo la conciencia sino también la inteligencia son siempre asuntos humanos. El viejo platonismo experimenta un renacimiento tardío en esta teoría: la naturaleza es un reino de formas firmemente acuñadas,

toda forma de los productos tiene una "idea" subyacente, de acuerdo con la cual se forman los casos, las artes permiten que estas ideas aparezcan en las obras individuales y este aparecer es el resplandor de lo bello. La música penetra aún más, pues no imita formas objetivas, sino que da expresión sensible a la esencia original, a la "voluntad universal". Pero también en esta teoría se disuelve toda la serie de rendimientos del arte en un hacerse consciente aquello que ya existe en sí sin el arte.

Esto último es, sin duda alguna, un residuo de aquel intelectualismo que desde tiempo inmemorial se adhiere a las reflexiones de la estética; desde luego, no se trata de un intelectualismo en sentido estrecho que reduzca a pensamiento, concepto y juicio, pero sí de aquel de sentido amplio que toma la visión estética por un tipo de aprehensión cognoscitiva. En nada modifica este error el hecho de que Schelling haya colocado a la intuición por encima del concepto. En general, la tesis fundamental es indiferente hacia el ordenamiento jerárquico de tipos y grados de la aprehensión; en todas estas concepciones el esquema del conocimiento sigue siendo el mismo; se adhiere con igual firmeza al acto estético, por más que la teoría se cuide de ello por medio de distinciones subordinadas.

Sin embargo, aquí es más importante un segundo momento. Las teorías de lo bello que entienden el acto de la visión por analogía con el conocimiento, están, por su esencia misma, dirigidas de modo especial hacia el contenido de las artes y por ello no pueden hacer justicia al momento de la forma, es decir, a todo lo verdaderamente estructural y gráfico de las creaciones artísticas. Esta crítica no intenta defender la separación entre "forma y materia"; tiene ya buena justificación cuando las nuevas investigaciones ponen de manifiesto que el contenido específicamente artístico está constituido por la conformación. Sin embargo, estas teorías metafísicas del arte están muy alejadas de tal opinión. Para ellas, el contenido es más bien el "material" dada previamente, a saber, en el sentido ya mencionado de tema o asunto; desde luego, el momento temático mismo está muy ampliado y engrandecido; es elevado a la metafísica propia de una concepción del mundo.

Esto en nada cambia el hecho de que el aspecto de la conformación artística —y justo también la rotundidad interior misma— se quede corto. Cuando menos debe decirse que no se reconocen la importancia de la autonomía y el valor propio de la forma —característicos de todo logro artístico. De ello podrían darse incontables

ejemplos tomados de la amplia estética de Hegel; de todos conocida es su interpretación de lo trágico en el caso de la *Antígona* de Sófocles, donde se considera que el conflicto —puramente moral— surge de la oposición entre la ley estricta y la no estricta.

Estrechamente ligada a la actitud "temática" está la opinión, muy difundida, de que en todas las artes el crear productivo es una función de la vida ética y religiosa. Esta concepción no está ligada a ninguna época o teoría determinada, y está, hoy en día, tan viva como hace 150 años. Desde luego, no ha de desconocerse que, por lo común, el gran arte crece en el terreno de una vida religiosa muy desarrollada y que, en un principio, surgió como expresión de ella. Sin embargo, las conclusiones que de ello se han sacado son dudosas y recuerdan peligrosamente la metafísica hegeliana del Espíritu. Pues ahora parece que tal relación no es sólo constitutiva de cualquier arte, sino también el principio interior de la productividad artística misma con lo cual se hace, evidentemente, a un lado el problema estético de la forma y se pone en duda la autonomía de los valores estéticos.

Lo único que, de todo esto, merece retenerse es que la producción artística crece con mayor rapidez en aquellos lugares en que los hombres son movidos por grandes ideas y la pasión de la idea fuerza a la expresión, casi querría decir a la objetivación. Esto es válido con respecto a toda vida espiritual altamente desarrollada, una vez despierta. Sin embargo, la vida religiosa está destinada, más que todo lo demás, a encontrar expresión en el arte, justo porque su contenido está más allá de lo directamente comunicable. Las artes poseen la varita mágica que da figura a lo inapresable, logran lo que la mera enunciación y formulación —por ejemplo, el dogma— no pueden lograr; traen lo suprasensible y jamás visto a la cercanía sensible y así le dan en el corazón humano la fuerza que sólo tiene lo sentido como algo cercano y presente. La vida religiosa, una vez despierta, tiene que clamar por el arte y así lo hace, lo llena de su impulso, de su pasión, de sus ideas.

Pero el arte, una vez despierto, encuentra otras cosas en el mundo que también claman por él: la vida moral y social con sus conflictos y destinos, la profundidad del corazón humano con sus penas, sus luchas y la inagotable multiplicidad de la idiosincrasia individual; y por último, el reino de la naturaleza con sus incomprendidas maravillas. Para el hombre —que es un ser espiritual— la mayor actualidad la tiene, con mucho, la vida es-

piritual. Por ello aparece en primer lugar su serie de temas; el impulso hacia su presentación es el más fuerte.

Pero la conformación misma —que da satisfacción a este impulso— es por ello algo distinto y sigue siéndolo y no puede entenderse a partir de las meras condiciones "temáticas". Tampoco puede serlo si, en verdad, sólo en lo temático deben buscarse las fuerzas espirituales que impulsan a la configuración.

10. *Estética de la forma y de la expresión*

Es comprensible que la reacción a estos intentos metafísicos sobre el contenido haya caído en el extremo contrario. Se recordó la autonomía de la forma artística y se trató de entender lo bello a partir de principios puramente formales. Muy lógicamente se erigió en meta lo estructural del objeto bello, sobre todo en la obra de arte. En sí, este tipo de investigación es tan objetivo como el dirigido al contenido, pero no ve la esencia del objeto en algo preexistente, que llega a la presencia, sino en las cualidades especiales de la presentación misma. Y con ello se da un paso importante hacia la esencia de lo bello.

Ahora bien, debe decirse de inmediato que esta tarea ha mostrado ser infinitamente más difícil de lo que se creyó en un principio. Pues sólo ahora se está ante el verdadero enigma de lo bello; y los medios de conocimiento que hubo que introducir pronto mostraron ser insuficientes. Sólo bosquejan el problema, pero no penetran mucho en su hondura. Puede decirse que sólo aquí se mostró en qué escasa medida es la forma estética un objeto de posible conocimiento.

Hoy en día, al volver los ojos hacia la insuficiencia del cercano pasado, nos sentimos tentados a exclamar: "¡Cómo no iba a ser así! La forma sólo se da a la intuición, nunca al comprender." Pero para quienes emprendieron la nueva tarea, esto no era tan seguro y mucho menos evidente. Así, se adujeron, en esta ocasión también, momentos extraestéticos a fin de llenar más o menos las lagunas, ahora visibles, del comprender. Pero con ello no se pasó de las determinaciones más generales: armonía, ritmo, simetría, orden de las partes dentro del todo, unidad de una multiplicidad y muchas otras más. Los conceptos de este tipo fueron enumerados y variados casi hasta agotarlos, a fin de poder rastrear el secreto de lo bello a partir del aspecto objetivo. Tampoco puede negarse que en todas ellas existe una tendencia correcta. Pero se ve fácilmente que son demasiado generales para poder tocar siquiera de manera superficial lo específicamente esté-

tico de las cualidades formales. Todo producto natural posee la unidad de la multiplicidad, lo mismo que el orden de las partes y, en muchos casos, la simetría. Por el contrario, la armonía y el ritmo —en la medida en que quieren decir más que aquéllos— se han tomado del campo fenoménico de una de las artes, la música (que desde luego es prototípica de lo bello formal puro); por ello resultan tautológicos en relación con este arte, aun cuando no lo agotan; sin embargo, en relación con las otras artes sólo aciertan por analogía y, por ello mismo, las agotan menos.

La enorme multiplicidad de formas en el arte —y no menos en lo bello natural— ni siquiera se ha rozado con ello. Pero justo aquí empieza el verdadero problema de la forma. Éste surge con la pregunta de por qué son bellas formas muy determinadas de lo visible o de lo representable por medio de la palabra acuñada, y otras en cambio, que sólo se apartan poco de ellas, no lo son. Pues lo feo no es meramente lo carente de forma, sino lo defectuoso o fallido en el sentido de determinada plasmación. Así, pues, a pesar de intentos de mérito, falta aquí lo principal. Y puede preguntarse si podrá encontrárselo por los caminos trazados.

No resulta mejor el determinar la forma estética como expresión. Pues de inmediato se plantea la pregunta: "de qué" ha de ser la expresión. Las respuestas pueden ser: de la vida, del alma, de lo humano, de lo espiritual, de lo significativo, o aun del sentido, de la finalidad o del valor. También éstos son datos que no pueden desecharse sin más. Es evidente que aciertan al definir mucho de lo bello del arte y fuera de él. Pero es difícil que acierten en todo lo bello. Por lo demás hay que reflexionar aquí sobre tres cosas. En primer lugar existe una relación expresiva fuera del arte, por ejemplo, en el lenguaje cotidiano, la gesticulación y la mímica. En segundo término, no toda expresión —aunque sea la querida artísticamente— puede ser llamada bella y, en tercer lugar, la pregunta acerca del contenido expresado traslada de nuevo el problema de la forma al material. Con ello no se hace justicia al problema de la forma.

Tampoco sirve de mucho el decir que se trata de la forma en unidad con el contenido, por ejemplo, de la "correspondencia entre la forma y el contenido" (Wilhelm Wundt) o de la "forma de la idea en un modo real de aparición". Más bien se trataría de saber en qué debe consistir la correspondencia, cómo se logra su unidad con el contenido y qué lleva a la "forma de la idea" a la aparición. Mucho más adelante ha llegado en esta dirección la teoría científica acerca de las artes individuales, por

ejemplo, Hanslick en el terreno de la música y A. von Hildebrandt en la escultura. Desde luego, es posible adelantar algo, a partir de los problemas estilísticos de artes y épocas, en lo que respecta a la esencia de la forma y de la expresión. Sin embargo, la desventaja de la especialización es aquí mayor que la ventaja y uno se aleja de lo fundamental en la medida en que se penetra más concretamente en lo especial.

Por lo tanto, tropezamos aquí, como sucede siempre en la estética, con la misma dificultad metódica: el fenómeno se presenta sólo en el caso individual, pero en éste no puede apresarse lo general; y donde puede apresarse se rompe y destruye el fenómeno. Es el reverso de la relación, que llamó la atención desde un principio: donde la visión está intacta no hay un comprender; cuando surge la comprensión se destruye la visión. Sólo una investigación ulterior enseñará cómo salir de esta relación dialéctica negativa.

Lo que se esconde en el principio de la "expresión" habría de ser, más bien, una relación fenoménica y de tipo muy peculiar. Pero no necesita ser aparición de una "idea", ni de la vida, ni de un sentido. Sino que la peculiaridad del objeto bello ha de buscarse en la manera misma de aparecer. Con ello queda el espacio libre para otro concepto de forma distinto y específicamente estético. Pues de una u otra manera ha de tratarse de la forma de la aparición como tal, y es de esperar que la rijan reglas de juego completamente distintas a las de la plasmación de otro tipo.

11. *Estética psicológica y estética fenomenológica*

El despliegue de una concepción psicológico-subjetiva corre paralelo a la interpretación objetivo-formal de lo bello, en parte en oposición a ella y en parte unida a ellos por giros asombrosos. Pertenece al movimiento general del psicologismo y comparte con él la tendencia a retrotraer todo a procesos anímicos. Es comprensible, dadas las dificultades con que tropieza el análisis de la forma, que por un tiempo se creyera que el futuro de la estética estaba en ella.

Desde luego, se trata aquí de un análisis puro del acto. Pero esto no constituye la esencia de la cosa; sin análisis del acto es imposible todo progreso de la estética. El peso recae más bien aquí sobre la pretensión de poder aclarar el objeto estético y sus valores a partir del acto. Por ejemplo, Theodor Lipps entendió al objeto como totalmente dependiente del contemplador y de

tal modo que está por completo penetrado por el hacer del sujeto; sólo lo convierte en objeto estético el que el hombre "proyecte sentimentalmente" en él su propia postura interior y, así, se viva a sí mismo en él. En consecuencia, lo bello es la cualidad que alcanza el objeto para el contemplador por la empatía de éste. El goce de lo bello es, sin embargo, en última instancia, un goce de sí mismo del yo, indirecto desde luego, mediatizado por el objeto en el que se ha proyectado sentimentalmente.

Junto a la teoría de la empatía puede ponerse toda una serie de concepciones que se le asemejan en el punto principal, a saber, que lo bello no estriba en una modalidad del objeto, ni por la forma ni por el contenido, sino en un comportamiento, hacer o estado del sujeto. Es verdad que las formulaciones que hemos encontrado nos parecen más subjetivas de lo que era la intención de quienes las sostuvieron, pues el subjetivismo dominante por aquellos días consideraba la sustentación del objeto en el acto como algo natural de suyo. Pero la enorme dificultad que con ello se presenta no disminuye por esta apariencia de naturalidad. La encontramos en la pregunta de cómo es posible atribuir al objeto el hacer del propio acto como una cualidad valiosa y gozarlo como tal. Pues en toda esta situación lo bello no es el yo y su actividad, sino sólo el objeto.

Las teorías de este tipo llevan en sí el ser cada vez más complicadas y artificiales, mientras más se esfuerzan por tratar de los fenómenos que se dan en la realidad y por hacerles justicia. Así sucedió también con la estética psicologizante; tuvo que ser reconstruida, mejorada y planteada de nuevo sin que se lograse salir, en lo esencial, de la dificultad. El callejón sin salida —que los opositores habían previsto mucho tiempo antes— se hizo evidente, sin que nadie pudiera descubrir su causa interna.

Sin embargo, hay algo que la distancia histórica suficiente no nos permite negar: de hecho existe un tipo determinado de dependencia del objeto estético en relación con el sujeto que intuye, y esta dependencia —reconocida y discutida desde la época de Kant— fue exagerada por la teoría de la empatía, pero a la vez se la sacó de nuevo a luz y se la hizo discutible. En ella quedaba esto en claro: que la belleza no está adherida a las cosas como modalidades ónticas, independientes de la manera de ser y de la fuerza perceptiva del sujeto, sino que está del todo condicionada por una actitud o postura interior muy determinada, distinta respecto de cada una de las artes —casi respecto de cada objeto individual.

La enseñanza que debe sacarse de aquí tiene en sí algo de fundamental e imperecedero, unido de modo muy laxo a interpretaciones psicológicas especiales y que, de ninguna manera, se sostiene o cae con ellas. Afirma que no hay un ser bello en sí, sino sólo un ser bello "para alguien", y que el objeto estético mismo, ya sea de la naturaleza o del arte, no es tal en sí, sino sólo "para nosotros"; y también que sólo lo es en la medida en que aportamos una posición receptiva interior determinada, ya se considere como tal la postura o un hacer activo. De ningún modo es necesario caer por ello en un subjetivismo idealista o en una observancia psicologista; no se afirma aquí la subjetividad de lo bello sino sólo una codependencia respecto al sujeto, que puede armonizarse con las exigencias objetivas de la estética de la forma y que, quizá, sólo en la síntesis con ésta podría dar una imagen unitaria.

Si desde aquí volvemos los ojos hacia Kant encontramos el pensamiento fundamental prefigurado ya muy detalladamente en su analítica de lo bello. Consiste en el "juego de las fuerzas anímicas". Pues según se lleve a cabo o no, aparece el objeto corno bello o como no bello. Puede uno preguntarse por qué no se impuso este pensamiento de inmediato en la estética. Existe una razón comprensible: en Kant el objeto de conocimiento —es decir, las "cosas" todas sin distinción— está igualmente condicionado por el cohacer del sujeto, en ello estriba el "idealismo trascendental"; así, pues en él tal condicionalidad no establece diferencia alguna entre los "objetos empíricos reales" y los objetos bellos. Y si bien la aportación del sujeto es siempre esencialmente distinta, la relación fundamental sigue siendo la misma. Fue el modo de ver del idealismo el que borró la oposición y no hizo justicia a la manera distinta de ser del objeto estético. El idealismo —aun el trascendental, tan cuidadosamente sopesado-no es un terreno en el que se puedan trabajar las diferencias en la manera de ser. Pero justo aquí se comprueba que no es posible tratar el problema estético de la forma sin distinciones precisas de este tipo (en última instancia, ontológicas).

No faltó la idea de una síntesis adecuada entre la interpretación subjetivista y la objetivista en esta pugna de pareceres. En cierto sentido, se encontraba en la estética de la "expresión", tal como la representa, por ejemplo, Benedetto Croce: el acto no es expresión, pero sí lo es el objeto, aunque su expresarse no existe en sí, sino "para" un sujeto que lo entiende; lo mismo pasa con la belleza: lo bello no es la intuición ni tampoco el arte del

"oficio", sino sólo el objeto —aunque no tomado para sí, sino para un sujeto que lo intuye en determinada entrega.

Así, pues, aquí queda aún tarea para el análisis del acto, que sólo éste es capaz de hacer y sin que ello vaya en detrimento del análisis del objeto, sino más bien saliéndole al encuentro de modo adecuado. Debería ser una ventaja el que ambos siguieran su propio camino, con cierta independencia, a partir de distintos aspectos del fenómeno total. Pues justo así alcanza su justificación —que se acerca al sentido de un criterio de verdad— todo lo que concuerda entre sí o se apoya mutuamente.

Si reflexionamos acerca de esta situación del problema más o menos sin prejuicios, es decir, sin tomar partido por una u otra teoría de las que han colaborado a ella, sino manteniéndonos a distancia de sus intenciones, no podremos ocultarnos que, en general, la situación ha tomado un giro favorable. El único problema es cómo valorarla. Y hay que decir que para ello se ha hecho poco todavía. Los intentos que se han registrado desde fines del siglo pasado, han tomado más bien una u otra dirección, pero no han reconocido la tarea de la síntesis ni la ventaja que ofrece.

El más importante de ellos partió de la fenomenología. En esta manera de investigar se daban, cuando menos, las condiciones metodológicas para un posible éxito. Pues nada prestaba tanta ayuda como la tendencia a acercarse lo más posible a los fenómenos mismos, a apresarlos más detalladamente de lo hecho hasta ahora y a aprender a verlos en su multiplicidad para volver, sólo entonces, a las preguntas más generales. Si la fenomenología hubiese logrado —en aquellos primeros decenios de nuestro siglo en que alcanzó un sorprendente florecimiento— avanzar simultáneamente en ambos aspectos del problema, no habría podido faltarle un éxito decisivo en la estética. Pero el campo de trabajo que se le abrió a la vez en varios terrenos fue demasiado grande y las inteligencias educadas por Husserl muy escasas para poder dominarlo todo. Se creyó también que habían de crearse nuevas bases en todos los terrenos de la filosofía y la estética no pareció ser el más urgente. Así, pues, la situación del problema, que había llegado ya a una cierta madurez, siguió aquí sin valuarse.

Se inició, desde luego, el análisis, pero sólo del sujeto y del acto; y aun allí se quedó en cierta unilateralidad, pues sólo el momento del "goce", es decir, el "disfrute" kantiano, llegó a ser investigado en serio. Fue Moritz Geiger quien hizo este análisis. Tenemos que agradecerle algo nuevo, de hecho, y a su manera importante. Sin embargo, está aún demasiado cerca de la

estética psicológica —pues la fenomenología surgió de la psicología— para poder alcanzar el problema fundamental de lo bello. El puro análisis del acto no pudo proporcionar más que ciertos rayos de luz que cayeron sobre el objeto del goce, pero no pudo apresar la estructura y el aspecto valioso del objeto estético. De suyo, el nuevo método sólo hubiera podido resultar fructífero para el problema de lo bello si se hubiera hecho accesible a la descripción el aspecto fundamental del acto, la visión estética, en su doble figura y si, a la vez, los resultados de la descripción hubieran estado de acuerdo con los de un análisis del objeto realizado paralelamente.

De nuevo se muestra aquí lo que ya señalábamos más arriba: el análisis del acto ha dado un paso más, el análisis del objeto se ha quedado atrás. Y de ello resulta la necesidad de recuperar el atraso de este último. Las oportunidades actuales no son desfavorables. Justo el pecado de omisión de la fenomenología nos señala aquí el camino y nos proporciona el medio para seguir adelante. Pues no es fácil ver por qué las esencias del acto han de ser más analizables que las del objeto, pues éstas son más accesibles a la conciencia en actitud natural *(intentio recta),* mientras que aquéllas sólo resultan accesibles por una reflexión artificial sobre la conciencia del objeto *(intentio obliqua).*

En sus principios, la fenomenología tenía el prejuicio de que, a la inversa, lo dado de inmediato es el acto. Compartía aún los supuestos filosóficos inmanentes del psicologismo y del idealismo kantiano, de los que procedía y de cuyos errores más patentes apenas acababa de desprenderse. Pero aún faltaba algo a la penetración, requerida en todos los terrenos, hasta el reino verdaderamente cercano de lo dado, el del fenómeno del objeto. Por ello, el grito husserliano de "volvamos a las cosas" no se satisfizo tampoco aquí. Y en consecuencia no se pudo llegar en el terreno teórico al ente, en el ético al verdadero análisis del valor, y en el estético hasta la esencia de lo bello mismo.

También esto ha cambiado desde entonces. El camino hacia adelante está abierto. Hace ya tiempo que es transitable a la teoría del ente, en la ética ha llevado a un nuevo análisis del valor según su contenido. Sólo la estética no se ha decidido a tomarlo.

12. Modo *de ser y estructura del objeto estético*

Como se dirige a los sentidos, se ha creído que el objeto bello es una cosa como las demás: perceptible, apresable y de la misma realidad que ellas. ¿Es esto cierto? ¿Por qué, entonces no es hon-

rado y gozado por todos los que lo ven, sino sólo por los elegidos, para quienes es algo más que una cosa? No se logra, evidentemente, por medio de la percepción. Dos hombres pasean por el campo que la primavera hace revivir, los dos se ocupan interiormente del paisaje: uno calcula a ojo lo que podrán rendir las tierras, el precio de los troncos maderables, al otro se le llena el alma casi hasta estallar con el verde tierno, con el olor de la tierra y la azul lejanía. Las impresiones sensibles son las mismas, las cosas de las que proceden también; pero el objeto que mediatizan es muy diferente. ¿Qué diferencia el paisaje que uno tiene ante los ojos del que el otro ve?

Se dice poco si se habla de dos objetos. La tierra real y lo que crece en ella es la misma. Así, pues, depende sólo de la manera de ver; esto es lo que se ha dicho una y otra vez. Pero con ello se convierte el objeto estético por completo en función del acto y se da la razón al subjetivismo. ¿Por qué necesita entonces del pasear por el paisaje real y de la percepción? Es evidente que quien goza estéticamente no puede "ver" sin más el paisaje en su fantasía, en el lugar y en el momento en que lo desee, sino que está ligado a su existencia real y a su percepción.

Pero así como en la conciencia prácticamente dispuesta se agrega la reflexión y, con ella, un dominio de relaciones objetivamente distinto, así en la conciencia dispuesta estéticamente surge, provocada por las mismas cosas, otra visión y lo visto es objetivamente distinto. Aquí nos vemos retrotraídos a la "visión de segundo orden" de la que ya se habló más atrás. Y en ella parece estar la solución del enigma. Lo que nos lleva de nuevo del problema del objeto al del acto.

Esto cambia cuando advertimos que el sentimiento de felicidad en el que contempla y goza no es muy privado o individual, sino que lo comparte con hombres de su mismo espíritu y sensibilidad; es más, que dados ciertos supuestos anímicos, hay unas ciertas objetividad, validez universal y necesidad; y también que no es un paisaje cualquiera, sino de tipo muy determinado, el que puede contemplarse y gozarse de esta manera. Tanto lo uno como lo otro señala de modo evidente una raíz objetiva de lo bello natural, por más que la actitud y la manera de ver subjetivas participen en ello.

Todavía no hemos de discutir en qué consiste tal raíz. Nos desviaría el utilizar para ella algunas de las viejas y gastadas categorías, quizá de nuevo la forma de lo percibido o su función de expresión. Con ello no se adelantaría mucho, y también nos des-

viaría el aducir, por parte del sujeto, la empatía o una función interpretativa emparentada con ella. Más bien hay que ver el fenómeno, por lo pronto, en el modo de ser y la estructura del objeto mismo. Y sobre esto puede decirse ya algo —aun antes de iniciar el análisis más detallado—, aunque desde luego ha de quedar abierto *a* rectificaciones posteriores.

Es evidente que quien goza estéticamente del paisaje primaveral, lo mismo que quien lo valúa de manera práctica, tiene igualmente poco qué ver con lo real que se da a los sentidos. Ambos tienen otra cosa ante los ojos, para ambos surge tras lo visto de inmediato algo no visto que para ellos es lo verdaderamente importante; así, pues, ambos penetran con la mirada hasta alcanzar este algo distinto y permanecen en él, uno en una reflexión que calcula económicamente y el otro en la liberación anímica del entregarse. En el primer caso, es fácil ver qué es este algo distinto, en el segundo resulta mucho más difícil. Pero está ahí y de manera objetiva —quizá como el gran ritmo de lo vivo en la naturaleza, que reina con fuerza tanto en nosotros como fuera de nosotros, aunque sea tan poco visible como aquél.

Éste es ya un resultado preliminar. Detengámonos en él por un momento y veamos cómo se estructura el todo del objeto estético natural. Hay una doble visión entrelazada; la primera se dirige por medio de los sentidos a lo que existe realmente, la segunda a aquello que sólo está ahí "para" nosotros, los contempladores. Pero tampoco este algo distinto se proyecta arbitrariamente, sino que está en clara dependencia con lo visto sensiblemente. No puede aparecérsenos en todos los objetos percibidos, sino sólo en uno determinado y está, en consecuencia, condicionado por éste. Pero *a* la vez lo que aquí domina es algo más que un mero ser condicionado: lo contemplado está también determinado en gran medida en cuanto a su contenido por lo visto real, la "imaginación" no campea aquí libremente sino que es guiada por la percepción; por ello, lo contemplado interiormente en el objeto no es un puro producto de la fantasía sino algo evocado, a saber, por la estructura sensible de lo visto.

El objeto estético natural se construye así en dos capas que, evidentemente, se entrelazan de la misma manera que los dos grados de la intuición. La relación entre las dos capas es, en ello, tan estrecha, que experimentamos la disposición primaveral sentida y gozada como si fuera el paisaje mismo y le adjudicamos una existencia en éste. Así el objeto estético nos parece una unidad, sin huecos ni junturas, aunque sepamos muy bien que en realidad la disposición anímica no sea suya, sino nuestra.

Este fenómeno de la unidad es del todo comprensible; con lo dicho no se le ha agotado ni mucho menos y no digamos que se le ha aclarado. Es un fenómeno específicamente estético y constituye la verdadera esencia fundamental del objeto estético. Cómo se forma sigue siendo un gran enigma, el enigma de lo bello natural.

Pues no sucede en él lo que afirman las teorías de la empatía. No hay aquí una actividad de la propia alma que proyectemos dentro del objeto. Hay, sin embargo, una familiaridad con el campo, la pradera y el bosque que no necesita surgir por asociación, sino que se anuncia en nosotros como sentimiento vital y señala una conexión entre el hombre y la naturaleza, de la que provenimos todos, por más que hayamos perdido tal conexión. Bajo este cielo, el volverse hacia el sol, el erguirse y el desarrollarse son iguales en el hombre y en las plantas. Esto no necesita intro-yectarlo el hombre, lo encuentra ya ahí y despierta una gran resonancia en él. Y su liga con todo lo vivo lo sobrecoge como un milagro —justo a él, el fugitivo, que en su vida cotidiana se ha alejado tanto de lo originario que, indiferente a su olvido, lo ciñe aún sobre la vieja tierra.

Desde luego, al tratar de la relación entre la naturaleza dentro de nosotros y la naturaleza fuera de nosotros habrá que cuidarse de aquellas sentimentales analogías e identificaciones que tanto se extendieron en el romanticismo alemán; el desbordamiento sólo puede perjudicar la compresión del problema. Aquellos éxtasis de los románticos están estrechamente emparentados con la visión estética de la naturaleza y quizá pueda incluírselos como fenómenos límites en el complejo de hechos (visto históricamente) que tenemos ante nosotros. Pero justo por ello no pueden ser aducidos, a la vez, para aclarar los hechos. Pues aquí no es esencial la medida en que podamos interpretar la resonancia sentida y vivida de modo psicológico o antropológico —o aun metafísico—, sino sólo, en general, que en la visión de segundo orden se vive y se siente intensamente un algo segundo que se da de modo tan objetivo como el primero (lo percibido en forma directa), y que éste parece estar ensamblado en una firme unidad con aquél.

Con esto se indica el esquema mediante el cual puede entenderse tanto la estructura como el modo de ser del objeto bello. Lo bello es un objeto doble, pero único. Es un objeto real y, por ello, se da a los sentidos, pero no se agota ahí, sino que es más bien y en la misma medida algo distinto, más irreal, que aparece en el real —o surge tras él. Lo bello no es ni el primer objeto

solo ni el segundo solo, sino más bien ambos unidos y juntos. Mejor dicho, es la aparición del uno en el otro.

Es evidente que dada esta estructura el modo de ser del objeto estético no podrá ser sencillo. Así como hay en él un objeto doble, así hay también un ser doble: uno real y otro irreal, mera aparición. Y lo peculiar es que, a pesar su total heterogeneidad, esta duplicidad del ser no divide el objeto ni lo hace aparecer como carente de unidad. Así pues, la relación entre ambas partes constitutivas debe ser muy íntima, podría decirse que funcional. Lo propio, de lo que depende el ser bello del objeto, es el papel decisivo de lo real (lo dado a los sentidos) en él, el dejar aparecer lo otro irreal.

Esta es la razón por la que el modo de ser del todo tendrá que ser un modo escindido, aun cuando el objeto produzca estructuralmente, el efecto de algo unitario y sin escisión alguna. Lo que deja aparecer debe ser real, lo que aparece puede no ser real, pues consiste sólo en este aparecer. De ahí la reverberación en el modo de ser de lo bello: está ahí y a la vez no lo está. Su ser ahí es flotante.

En la visión y en el goce experimentamos este flotar como la magia de lo bello. Si apresáramos el objeto mismo como algo escindido se acabaría la magia. Sólo podemos experimentar la magia de esta relación del aparecer si vivimos el objeto como una unidad intacta y, sin embargo, rastreamos en él la oposición entre ser y no-ser.

13. *Realidad y apariencia. Desrealización y aparición*

Ahora bien, la estética del siglo XIX habló mucho de la aparición, aun cuando se supuso que se trataba del aparecer de una "idea" —siendo del todo indiferente que se entendiera ésta metafísicamente, como lo hizo Schopenhauer, o como pensamientos humanos, productos de la imaginación, ideal soñado, etcétera. De cualquier modo, la relación se comprende en forma demasiado estrecha. En lo bello natural no es tan fácil verlo; pero sí en lo bello artístico. El escritor deja aparecer figuras que son creaciones de la fantasía, pero que no necesitan ser ideales (por ejemplo, morales); su aparición basta para pretender un valor estético, siempre y cuando sea un aparecer verdaderamente intuitivo y evidente (que corresponda a la vida). Pues esto no es en modo alguno algo que se dé de suyo en la materia del lenguaje, en la que forma el escritor.

Así, pues, esto es lo primero que se hace apresable por oposición *a.* la estética idealista: lo que aparece no necesita ser un ideal estético o de otro tipo. Quizá pueda ser cualquier corte hecho a capricho en la vida. Lo único que importa es el modo de aparecer. Habrá que retener esto, aun cuando en la práctica resultara que hay una cierta selección del material adecuado para la presentación. Pues aquí se trata del "material" en el sentido aclarado más arriba.

Pero lo segundo se refiere al aparecer mismo. A partir del romanticismo —reforzado por la estética hegeliana— se habla de la "apariencia" como modo de ser de lo bello. Con ello se quiere decir lo siguiente: lo presentado no está en realidad ahí, no tiene realidad, si bien se presenta a quien intuye como si fuera real. Esto se ve en el abigarramiento concreto, en la riqueza de detalles y aun en el hundimiento de lo intuido en lo percibido. Pues quien contempla estéticamente no separa lo visto sensorialmente de lo contemplado espiritualmente, sino que lo ve en uno y cree, por ello, que copercibe lo no perceptible. Si se saca la consecuencia de todo esto, debe haber en la esencia de la visión estética un momento de engaño o de ilusión, y en la esencia del objeto un momento de simulación en cuanto al contenido.

Existe, desde luego, una técnica del arte escénico y quizá también del relato, que utiliza la ilusión como un medio y con ello alcanza los efectos realistas. Pero puede plantearse la pregunta de si esto es todavía un efecto artístico o si el arte no se acerca con ello al truco, al efecto sensacional, y provoca en consecuencia reacciones muy distintas a las artísticas. Por lo general, el espectador sabe muy bien que lo que ocurre en escena no es real, conoce el "ser escindido", distingue claramente entre el actor y el personaje que representa y justo por ello puede gozar su actuación. Si considerara el triunfo del intrigante o los padecimientos y la muerte del héroe como reales, sería imposible moralmente que, como espectador, permaneciera sentado y se entregara al goce de la escena. Así, hay en el arte escénico limitaciones del realismo, la estilización del lenguaje por medio del verso, de la escena por medio de la escenografía, del proscenio y de muchas otras cosas más. Y algo análogo es válido del relato y de las artes representativas en general.

Justo la simulación de la realidad es por completo ajena al arte verdadero. Toda teoría de la apariencia y de la ilusión que siga este camino desconoce un rasgo esencial importante del dejar aparecer artístico: a saber, que no simula la realidad, sino que

más bien entiende lo que aparece como tal y no intenta insertarlo como un eslabón en curso real de la vida, sino que lo destaca de éste y, a la vez, lo protege del peso de lo real.

Este ser destacado y protegido se presenta una y otra vez en todas las artes que presentan algo tomado de la realidad o inventado a su modo. Es más conocido en la pintura, en la que el marco contribuye al aislamiento. A ningún espectador se le ocurrirá tomar la imagen del paisaje por el paisaje mismo, ni el retrato por la persona. Y precisamente esto es esencial para llevar a efecto la relación del aparecer. La oposición a la realidad circundante es aquí co-condicionante, por muy cierto que sea que el espectador entregado olvida su mundo circundante y se destaca de ella con su objeto. Por extraño que parezca, el olvido del mundo circundante y la conciencia del destacarse de él no se oponen, si bien pertenece a la última un resto de conciencia del mundo circundante. También aquí es una relación reverberante; pero con esto basta para que sintamos un feliz destacarnos de nosotros mismos, una pérdida de lo cotidiano y de las preocupaciones, una redención y un alivio; nos refugiamos en este estado flotante, cuando deseamos huir de opresión y de las cargas anímicas.

El error se introduce cuando queremos interpretarlo como una huida al mundo de la apariencia. Si en verdad se trata aquí de apariencia o de ilusión, no haríamos más que cambiar una carga por otra; tomaríamos lo que aparece por real y sufriríamos un nuevo encadenamiento. Por ello, habremos de retener el concepto de aparición en su neutralidad frente al modo de ser de lo que aparece y no confundirlo con la apariencia. A ésta pertenecería la ilusión del ser real. Aquí lo esencial sería la co-sentida oposición a lo real.

Ya más atrás obtuvimos una estructura estratificada y un modo de ser muy peculiar, a la vez que flotante, del objeto estético. El modo de ser depende de la manera fundamentalmente distinta en que subsisten ambos estratos en él: realidad en un primer plano dado a los sentidos, aparición en el trasfondo, allá un ser en sí, aquí un mero ser para nosotros; esto no se discute ni se pone en tela de juicio, una vez que se rechazan la ilusión y la apariencia en el trasfondo que aparece. La apariencia perjudicaría más bien el puro carácter de aparición, pues simularía la realidad. Así, pues, su exclusión es justo la condición bajo la cual proporciona la conexión de ambos modos de ser una imagen unitaria estable.

Pues los modos de ser no se mezclan. Son demasiado heterogéneos para ello. Y ni siquiera confluyen en la visión estética, sino que siguen siendo distinguibles, a pesar de estar ligados entre sí y ser sentidos como una unidad inseparable. Así, pues, el todo es algo completamente objetivo, lo que quiere decir: un producto puramente objetivo, en oposición a todos los momentos del acto de la visión y el goce, si bien está condicionado en su parte constitutiva más importante por el sujeto y su acto, y sin su acción ni siquiera existiría; en consecuencia, existe "para" un sujeto que lo intuye adecuadamente. Algo objetivo no es, ni con mucho, un ente independiente del sujeto. La objetividad misma es aquí sólo real en parte, y en parte irreal. Sólo así es posible que algo que aparece "en" lo real, se aparte a la vez de lo real y no vuelva a ello, pero esté ahí dado como algo intuible concretamente, como sólo lo es lo real.

Tal distanciamiento de lo real es la desrealización. Con ella se presenta un nuevo rasgo esencial del objeto bello como objeto que flota en el campo visual entre dos modos de ser heterogéneos. Este momento puede apresarse mejor en el hacer del artista, si bien no puede descifrarse ahí. Pues aquí se impone la oposición al hacer del hombre en la vida y en la carga de la responsabilidad moral. El actuar es un realizar. Propósitos o fines, aun irreales, pero que la conciencia se pone como metas, en la medida en que los sentimos como un mandamiento o un deber ser, se transforman en realidad por la acción. Y la libertad con la que nos decidimos a ello es una capacidad de corresponder a la necesidad ideal del deber cuando le falta aún la posibilidad de lo real. La realización de lo irreal consiste pues en su hacerlo posible. A primera vista parecería que también el hacer del artista es un realizar, la realización de una idea o de algo que flota ante él como ideal. Pero si lo vemos con mayor atención encontramos lo opuesto totalmente. Su crear no es realización ni tampoco un hacer posible. Lo que flota ante él no es transformado en realidad, sino sólo presentado. Es decir, es llevado a la aparición.

El proceder del creador es alejamiento de la realidad, es desrealización. No necesita procurarse las condiciones de posibilidad que faltan, no necesita mover el pesado fardo de lo real, sino sólo ofrecer lo irreal como tal a la mirada que contempla. Sólo necesita de lo real como un miembro por medio del cual puede aparecer aquello, y sólo en la creación de éste es realizador. Pero lo que así llega a la aparición sigue siendo del todo irreal, y lo es de manera tan clara y evidente que tampoco el aparecer en algo apresable sensorialmente simula ser una realidad para nosotros.

Por ello, la libertad del artista es del todo distinta a la del que actúa. No lo mueve un deber, no lleva la carga de una responsabilidad. En cambio, tiene abierto el ilimitado reino de lo posible que no está ligado a condiciones reales. La libertad artística no sólo es distinta de la moral, sino que además es mucho mayor. Corresponde exactamente a la desrealización como modo de ser del hacer artístico, y es el puro ser libre de lo no exigido en manera alguna.

14. *Imitación y poder creador*

Nada se ha discutido tanto en la estética como la imitación en las artes. Con Platón se inicia la teoría de la "mimesis" que encuentra su clásico en Aristóteles y aparece hasta nuestros días en ciertas concepciones —si bien la mayor parte de las que se basan en su esquema no la llaman ya por su nombre.

Al principio, designaba la imitación de las cosas, de las personas reales y de su movimiento; más adelante, la imitación de las Ideas de acuerdo con las cuales debían estar formadas las cosas. En ambos casos, el artista tiene previamente bosquejado lo que ha de formar y el único problema de su "oficio" es la medida en que logra alcanzar el prototipo. Su hacer creador está aquí limitado por completo. Para nada se habla de que pudiera enseñar al mundo algo nuevo que aún no poseyera.

Apenas cambia algo si interpretamos el sentido de las mimesis como "representación". También en este concepto resalta primero y con fuerza el momento de la imitación. Quien ponga atención logrará encontrar, desde luego, otro momento; se trata del que acabamos de examinar, el dejar aparecer —a saber, en una materia heterogénea a lo representado: en la palabra, el sonido, el color, la piedra. Ahora bien, si, como ya mostró ser necesario, ponemos la esencia de lo bello no en lo que aparece sino en la aparición misma, con ello se eleva de golpe la naturalidad del rendimiento creador en el hacer del artista hasta una altura considerable, se dispara hacia arriba, por así decirlo, y se convierte en lo principal de la obra hecha. Pues ahora es fácil ver que la representación artística no es más que el dejar aparecer mismo. Y con ello el verdadero portador del valor estético es el rendimiento artístico y el "material" especial que lo forma se rebaja a segundo plano.

Pero no basta con ello, ¿Están pues las artes representativas y su material destinados a proyectos acabados ya sean de la naturaleza o de la esfera de la vida humana? ¿No tiene el artista cierta libertad también en este sentido? ¿Acaso no puede ir

más allá de lo dado, elevar el material mismo, en la composición de la obra, sobre el reino de lo experimentado y mostrar así al espectador algo que no encuentra en la vida? A algo por el estilo se referían la estética de Plotino, la de Schelling y la de Schopenhauer al hablar de "Ideas" que eran llevadas a la aparición. Si bien las "Ideas" designan aquí algo ya existente prebosquejado al artista; de tal manera que sólo le quedaban como momentos productivos el contemplar y el imitar el modelo.

Pero ¿qué sucede si la metafísica de las ideas presupuesta resulta ser insostenible? ¿Si los "prototipos" ya existentes, que permiten ser apresados y llevados a la aparición, no existen y, sin embargo, lo formado por el artista se sale de todo lo empírico para entrar en lo ideal y simbólico? ¿Acaso el creador no debe haber creado también el contenido que aparece, elevándolo por encima de lo que se da en la vida?

Una sencilla reflexión muestra que debe contestarse de modo afirmativo a esta pregunta. Si es cierto que el arte literario puede enseñar, que puede hacer sensible la perspectiva sobre el contenido de valor y sentido de la vida humana y que aun puede despertar la seria voluntad de satisfacerlo —y nadie habrá de discutirlo—, la única manera de entenderlo es en el sentido de una guía práctica. No es necesario interpretarlo como una tendencia pedagógica; por el contrario, donde no existe tal tendencia es donde se presenta primero un efecto de este tipo. Pero entonces el escritor debe ser capaz de llevar a la aparición aquello que está más allá del ente dado.

La guía del hombre por las artes no es ya un problema estético. Pero hace caer una luz sobre las preguntas fundamentales de la estética, justo ahí donde el arte no está falseado por "intenciones pedagógicas" y "desazona" al espectador. Pues esta forma de guía humana tiene una ventaja sobre todas las demás, a saber, que convence de inmediato, como sólo puede hacerlo la experiencia propia, y por las mismas razones que ésta: la literatura no nos sermonea, sino que nos habla por medio de figuras intuibles concretamente, que como tales resultan eliminadoras, despiertan nuestro sentido para los valores morales y nos abren los ojos a la profundidad de los conflictos vitales, en una forma que no logramos en la vida misma. El crecimiento y la maduración interiores por efecto suyo no son una ilusión. Todo aquel que se acerca sin deformación al gran arte, lo experimenta en sí mismo. Pero aquí se separa de manera radical el arte verdadero, que siempre carece de tendencias, del trabajo querido o solicitado de los pro-

ductos fugaces; pues éstos obran en forma no artística, a la larga logran más bien lo contrario de lo que se proponían, el rechazo del recipiendario. Sólo lo contemplado realmente y lo conformado concreta y figurativamente tienen esa fuerza para mover a los hombres, fuerza convincente, iluminadora y guía justo porque surge involuntariamente de la profundidad.

Aquí está enraizada una elevada misión de la literatura y, en distinto grado, de las artes restantes. Así, generaciones y épocas completas pueden ser determinadas por las creaciones del gran arte. Desde tiempo inmemorial se ha conocido el secreto de la literatura: está en su poder sobre los corazones humanos el dirigirlos a lo grande y edificante y el apasionarlos en el fondo por aquello que la moral instructiva sólo puede recomendar o exigir sobriamente.

Aquí tenemos también la razón principal por la que las artes no pueden separarse de la vida real, si bien conservan su autonomía frente a ella. Así es, cuando menos, si no quieren perder su propia vida. De la vida, es decir, de lo que conmueve los ánimos, surgen sus temas, su material y a esta vida vuelve su efecto. Lo que son por su esencia sólo pueden serlo en el marco de la realidad histórica, en cuyo seno maternal se nutren, pero nunca en una existencia estetizante en la sombra, al lado de la vida, como lo describen ulteriormente los débiles epígonos. Justo de aquí surge la tarea de las artes, que sólo ellas pueden cumplir, precisamente porque su hacer creador no es realizador. Es bien conocido que las grandes épocas productoras tuvieron conciencia de esta tarea y honraron al artista como portador de ideas, como puede verse por el hecho de que hayan considerado al poeta como un vidente *(vates)* y adujeran su testimonio aún siglos después.

Sólo que esta tarea ya no es estética. Es verdad que recae sobre el arte-, pues no hay ninguna otra función de la vida espiritual que pueda cumplirla y en esta medida es, por completo, asunto del rendimiento artístico; pero no es su aspecto estético, sino cultural. Si hiciéramos una división tajante entre uno y otro, arrancaríamos al arte de su contexto vital, sin cuya múltiple movilidad e impulsos ni siquiera habría podido surgir. Pues así es el hombre: sólo lo que lo conmueve íntimamente en el vivir y luchar, en el anhelar y querer, lo lleva a la plasmación creadora. El todo de la vida, en la que se encuentra al artista, es a la vez suelo nutricio y terreno de efecto de su acción. Pero sus efectos están muy lejos de ser sólo estéticos.

De aquí se saca una doble conclusión acerca del puro hacer estético del artista. La primera es ésta: el efecto extraestético es la prueba de su carácter creador, en la medida en que se encuentra también en el contenido de grandes obras de arte; es pues también una prueba del ir más allá de toda imitación y del ver autónomo de lo ideal. Ya que sin tal ver es imposible el señalar hacia más allá de lo que presenta la vida y que todos conocemos.

Desde luego, sigue siendo un enigma el porqué está tan íntimamente unido este poder creador de contenido con las figuras formales y sensibles. Tampoco lo aclara el que ninguna otra actividad alcance este rendimiento. También podría ser que estuviera vedada a los hombres; el hecho de que le esté fundamentalmente abierta y la logre en algunos casos felices es una de las grandes maravillas del espíritu creador. Quizá es la plasmación sensible misma la que arrebata al genio por encima de lo dado también en cuanto al contenido. Sólo hay un hecho al que podamos atenernos, a saber, que en las grandes figuras del arte se da una vida visionaria y que el creador es arrebatado por encima de sí mismo, sobrecogido por una idea como por un destino íntimo, que toma por sí y que vive en su obra.

Lo segundo que se sigue de aquí es la perspectiva de la eminente libertad artística que campea aun en la acción. Se basa, como ya se mostró, en que el artista no necesita realizar ni hacer posible lo real, sino que se limita al mero dejar aparecer. Pero en el nivel de la aparición es el dueño y señor. No tropieza aquí con la dura oposición de lo real; tiene abiertas las posibilidades ilimitadas de lo posible no real. Aquí sólo es válida su ley, que dicta e impone al dar forma a su elemento. Por eso, lo que contempla no es sólo autónomo —sino aun autárquico— y no hay otros dioses junto a él.

Este poder único del artista activo es, en un sentido eminente, según las palabras de Hólderlin, su "libertad para marchar adondequiera".

PRIMERA PARTE

LA RELACIÓN DEL APARECER

PRIMERA SECCIÓN

EL ENSAMBLAJE ESTÉTICO DE ACTOS

CAPÍTULO 1. Sobre *la percepción general*

a) *El penetrar con la mirada*

Ya el nombre mismo de "estética" nos dice que la forma dada del objeto bello es la de la percepción. De aquí debemos partir. Pero ya desde el principio se comprueba que un concepto cualquiera de percepción no basta para la tarea de la estética. Así, pues, hay que tratar de formar uno que esté de acuerdo con el fenómeno —a saber, en atención al ensamblaje estético de actos, cuyo fundamento en la conciencia del contemplador lo forma la percepción.

Por mucho tiempo se entendió ésta como si contuviera sólo los elementos de lo visible, táctil, audible, los colores, las formas espaciales, los sonidos, etcétera, en resumen, como si sólo fuera una suma de sensaciones. La nueva psicología ha demostrado que no sólo no se resuelve en tal suma, sino que ni siquiera conoce los elementos de la sensación como tales. Sólo más tarde cayó la psicología analítica en la cuenta de esto, pues le resulta difícil aislarlos experimentalmente de tal manera que resulten apresables de hecho. Para ello requiere condiciones artificialmente creadas que no se presentan en la vida.

En la percepción real se da siempre un espectro de contenido complejo, un todo espectral, una reunión de muchos detalles llenos de contrastes y matices, siendo indiferente el que se trate de la percepción de una sola "cosa" o de toda una conexión de cosas —en la práctica es siempre esto último—, una situación o algo más, a ello se añade lo coapresado con la mirada, que no se da ya en forma directa a los sentidos, el complemento que se presenta de modo totalmente natural; pues de manera puramente óptica nunca vemos de golpe todo lo visible de una cosa, pero lo

completamos sin más, ligamos, unimos, y no nos damos cuenta de que lo hacemos. En la percepción desaparece la frontera entre lo dado ópticamente y lo añadido. Pues lo que en ella se lleva a cabo sintéticamente, sucede más acá de la reflexión, desde luego basado en la experiencia, pero no por procesos posteriores de conclusión, comparación, combinación y otros semejantes.

Pero esto no es, ni con mucho, todo. La percepción cotidiana contiene mucho que no es apresable por medio de los sentidos. Vemos el árbol y el escarabajo, pero también vemos la vida en ambos y la vemos diferenciada, como vida de tipo distinto. Entramos en una habitación y vemos la pobreza o la riqueza, el descuido o el gusto de su dueño. Vemos un rostro, una figura en movimiento, quizá sólo desde atrás y, sin embargo, sabemos de inmediato algo sobre la vida anímica, sobre el carácter, sobre el destino de ese hombre.

Y es precisamente esto, es decir, lo invisible de hecho lo que consideramos, en la vida, como lo auténtico, aquello a lo que se dirige la percepción, por mor de lo cual volvemos la mirada o la dejamos reposar por un rato en lo visto. Quizá el solo exterior no nos llamara la atención y, mucho menos, nos retuviera. Así vemos el rostro de los hombres: la percepción penetra a través de las formas visibles hasta lo fundamentalmente distinto, lo interior, lo anímico; y tanto más cuanto que, con frecuencia, nos tomamos el trabajo posterior de recordar las formas visibles, de hacérnoslas presentes —en tanto que lo invisible copercibido nos flota ante los ojos concreta y claramente. De antemano lo hemos apresado con conciencia, en cambio apenas si hemos puesto atención en lo otro; por así decirlo, sólo lo rozamos al pasar la vista sobre ello como algo inesencial, transparente.

No debemos plantear demasiado pronto la pregunta de si esto es aún un "ver". El único hecho es que en la vida no conocemos un ver —a las personas— sin tal ver a través. Y de tal modo que esto no se presenta después, al reflexionar o meditar, más bien se da a la vez con el ver sensible como un complemento natural y corriente de lo material. Los actos —si se trata realmente de dos actos conectados— se presentan a la vez y sin escisión.

¿Cómo explicar esto? ¿Cómo es posible que lo no perceptible sea lo auténtico en la percepción?

Esto no es tan paradójico como suena, tan pronto como recordamos que nuestra conciencia no es el único percipiente y que ya es una arriesgada abstracción el aislar a la percepción en la contemplación, como si alguna vez se presentara sola. Es justo

lo contrario: toda percepción recae sobre el trasfondo de una conexión de acto y contenido construida siempre en dos etapas, como conexión vivencial instantánea y como conexión de experiencia mucho más dilatada en el tiempo.

Estas dos etapas de la conexión forman siempre una unidad eslabonada en la que ya existe previamente el orden de una multiplicidad. Y dentro de esta unidad se ordena todo lo apresado, sea lo que fuere lo que se ofrezca a la conciencia: lo comunicado tanto como lo vivido, el pensamiento o la ocurrencia propios tanto como lo percibido.

Sin embargo, dentro de esta unidad domina por lo común un círculo más cerrado de momentos objetivos en los que recae el interés del percipiente: las personas y sus peculiaridades, las situaciones de la vida, las disposiciones anímicas, las intenciones y propósitos del hombre, su benevolencia, su rivalidad, su envidia, su rechazo y su reconocimiento y mucho más. En torno a estos momentos se agrupa en forma predominante el resto y a partir de ellos se llena con facilidad lo externo percibido con un interior, que no es apresable sensorialmente, pero que siempre surge de inmediato y hace el efecto de ser dado a la vez.

Por ello, es el notable fenómeno del "penetrar con la mirada" a través de lo externo algo tan común y tan usual para todos nosotros, que ya no nos asombramos ante él, si bien los engaños a que estamos sometidos con ellos debieran hacernos reflexionar. Y ésta es la razón por la que en realidad percibimos casi sólo lo interior, pasando por encima de lo externo, que es lo dado directamente a los sentidos y el intermediario de aquello. En este sentido podemos decir: "veo" la ira, el dolor, la desconfianza en los rasgos de una cara; pero estamos muy lejos de poder explicar "cómo" se imprime todo esto en la mímica.

Frente a tales fenómenos resulta secundaria la forma en que quiera subsumírselos en el carácter de acto; si se los cuenta o no dentro de la percepción. Se convierte en mera pregunta retórica. Lo que importa es sólo la correcta aprehensión de lo factual, y tampoco en toda percepción, sino por lo pronto sólo en aquella que tiene que ver con personas, situaciones y relaciones que se desarrollan en medio de la vida práctica. De éstas es válido decir que, con cada percepción, va firmemente unida la inserción en la conexión ya existente de la vivencia y de la experiencia —y es tan firme que, sin ella, no la consideraríamos percepción sino que tendríamos el sentimiento de no haber percibido nada. Para nosotros lo esencial es justo el penetrar hasta lo no apresado sensorialmente.

b) *Selección práctica del campo perceptivo*

Si bien no tenemos ante nosotros ningún rodeo sobre la conciencia deductiva, sí desempeñan un papel las representaciones generales de diverso tipo. Por ejemplo, en la mera complementación de lo percibido sensorialmente con la representación de la cosa: tenemos ante nosotros el esquema terminado de la cosa, no desde luego como un concepto, ni tampoco en su generalidad "estricta", como lo exigiría la conciencia científica, pero sí en una forma más laxa y que con frecuencia tiene fuerza compulsora.

Este algo general es el simple resultado de la experiencia y obra en nuestra aprehensión de las cosas como "analogía empírica" que, como tal, no necesita ser consciente; podríamos decir también: como un modo de la vía recorrida por la representación que no se sigue hasta el fin ni se comprueba y, por ello, se presenta en una cierta indiferencia frente al acertar o no acertar objetivo. Si las deducciones por analogía son dudosas, ¡cuánto más habrán de serlo las analogías que deducimos sin darnos cuenta de ello! Así enlazamos la imagen determinada de un carácter (o quizá sólo rasgos aislados de carácter, como bondad, responsabilidad, frivolidad, debilidad) con ciertas formas de rostro; por ejemplo, basándonos para ello en una única vivencia, y esta imagen surge de inmediato como un esquema terminado cuando nos encontramos con las mismas formas exteriores de rostro. Desde la época de Hume se llama a esto "asociación"; pero se distingue del fenómeno humano por la circunstancia de que siempre se cumple ya con la percepción misma.

Por mucho que este tipo de generalización esté expuesto a errores, en ello se basa la mayor parte de lo que sabemos en la vida •acerca del ser anímico de otras personas. Y quien posee experiencia de la vida da a este saber una base más amplia. Pero con la amplitud de la base entra en la conciencia lo general en cuanto tal y entonces suele adoptar la forma del concepto y se convierte •en controlable. Lo coaprehendido en la percepción misma se distingue con claridad de esta etapa evidentemente más alta; .aquí sólo habremos de ocuparnos del primero.

Tras el fenómeno descrito se encuentra, como ya dijimos, el interés práctico, la actitud hacia aquello que, en cierta forma, •es urgente. Ahora bien, vivimos siempre bajo la necesidad de orientarnos en la vida circundante y en las situaciones especiales. A su vez, la comprensión de una situación no es posible sin un cierto cosaber de las intenciones, aspiraciones y propósitos de los que conviven con nosotros. Pues son los antagonistas en la vida

y son justo sus intenciones las que determinan el carácter de una situación. Entendidas en este sentido, todas las situaciones son de tipo interno: lo esencial en ellas es el entrejuego de las fuerzas anímicas invisibles. Y estas fuerzas son el objeto de la percepción ampliada por lo general de la experiencia.

La copercepción de lo invisible pierde mucho de su carácter enigmático cuando se ve que desempeña ya un gran papel en relación con los objetos más sencillos. Piénsese por ejemplo en la sustitución cada vez mayor del tacto por la vista en la conciencia en maduración. En todas las cosas vemos a la vez mucho que no es visible; "vemos" la dureza o elasticidad de una cosa o quizá también su peso, o su resistencia pasiva al impulso móvil. Y lo mismo es válido, *mutatis mutandis* del oído: oímos pasos en la habitación vecina y, a la vez, "vemos" interiormente cómo se mueve una figura humana que se dirige a determinadas cosas; u oímos el rechinido de un sillón de mimbre y "vemos" interiormente al que está sentado en él hacer un movimiento hacia atrás. Y también en estos casos se dirige la percepción sin tomar en cuenta los límites de lo dado sensorialmente, hacia lo que nos importa por un interés cualquiera.

De aquí surge a la vez la opinión de que todo nuestro campo perceptivo está preseleccionado por intereses prácticos. Bajo la percepción misma y bajo gran parte de la vivienda, se encuentra un principio selectivo dirigido por acentos ya existentes, que nosotros mismos introducimos al estar interesados. De todo lo vivenciable que aparece en nuestro alrededor sólo cae bajo la plena luz de la conciencia lo que ya lleva este acento; de ello depende la dirección que tome nuestra atención. Lo que así acentuamos y destacamos no es, pues, lo esencial en sí, sino lo esencial para nosotros.

Una conciencia teórica muy desarrollada puede acercarse, desde luego, a lo esencial en sí; pero entonces la conciencia hace una separación tajante entre lo dado sensorialmente y lo no dado por los sentidos, y la percepción toma la forma de una observación consciente. Con ello se inicia una actitud muy distinta que está por completo alejada del percibir cotidiano.

En última instancia, tras la acentuación y preselección de la percepción hay rasgos valorativos claramente distinguibles. Todo estar interesado puede retrotraerse a componentes de valor que aportamos nosotros y que trasladamos al círculo de lo perceptible. Así vio el problema Max Scheler y así lo describió en general por primera vez. Pero esto puede resumirse en una frase: el cam-

po perceptivo está preseleccionado por valores. Con ello no se trata, de ningún modo, de los valores éticos supremos o, en todo caso, sólo en segundo término; en primer lugar se trata más bien de valores de bienes (incluidos los múltiples valores circunstanciales) y de valores vitales. Dominan el punto de vista del bienestar propio y del imponerse. Tales puntos de vista, así como los valores que están tras ellos, son fomentos transitorios, que por su esencia escapan a la percepción.

Entre paréntesis agregaremos aquí aún algo sobre el conocimiento de los hombres. Este no suele basarse en un saber auténtico, sino en una mirada intuitiva agudizada, es decir, de hecho en el ver a la vez lo invisible. Por ello pertenece directamente al círculo de fenómenos de la percepción que aquí aducimos. También está condicionado por completo de modo práctico y está dirigido por puntos de vista valorativos. Su esencia la constituye, junto a la plasticidad de la vivencia, la generalización hábil de lo una vez experimentado; es decir, de nuevo, la analogía empírica. Por ello tiene también en sí las flaquezas de la conciencia analógica: se detiene con facilidad en ciertas generalidades, forma esquemas y sólo acierta con seguridad en aquellos casos que se ajustan a ellos. Así, la mirada del conocedor de hombres se dirige a lo típico y pierde lo auténticamente personal, que sólo se da una vez y exige una contemplación amorosa.

c) Los *componentes sensibles*

Todo esto va mucho más allá de la percepción. Y sin embargo pertenece a ella, le están estrecha e íntimamente unidos, de tal modo que no la conocemos de otra manera. La solución del enigma es la que dimos más arriba: no hay una conciencia meramente percipiente; cuando menos no en el hombre y de ninguna manera en el hombre muy desarrollado espiritualmente. Por ello, todo lo que entrega cae en el terreno de una conexión muy suficiente que todo lo ordena.

Puede verse lo mismo desde otro ángulo y entonces tiene este aspecto: la percepción se "trasciende" a sí misma. La expresión ha de tomarse literalmente: va más allá de sí misma, traspasa sus propias fronteras, establecidas por la función de los sentidos. A partir de sí misma, el puro impulso la lleva a algo distinto que no le es dado en forma directa, pero que se agrega, sin tomar en consideración su verdadero origen. Llega así a individualidades, totalidades, conexiones y trasfondos —en forma tan elemental e inmediata que creemos co-experimentar todo esto en la percep-

ción misma y lo tomamos como algo dado a la vez. Así sucede que creamos "ver" en el rostro de un hombre sus intenciones ocultas y, en cierto sentido, podamos verlas en realidad.

Tal es pues la "autotrascendencia" de la percepción: no se queda en sí misma, sino que se expande. Y por ello no pueden aislarse psicológicamente los fenómenos de la percepción. Sólo los conocemos entretejidos con una gran cantidad de funciones muy superiores y al tratar de ella, en sentido estricto, hay que tratar a la vez siempre de toda conciencia.

Ahora bien, esto no es sólo válido de los elementos muy objetivos y materiales que hay en ella; es válido también respecto a los emocionales. Y quizá es más válido de éstos, pues aquí la ligazón es más estrecha y está más enraizada en lo elemental.

La mera percepción objetiva, tal como la conocemos en la observación, es en general, genéticamente, un producto tardío de la conciencia y sólo se da en el hombre actual, tras una cierta madurez, en el adulto. Para la conciencia infantil o la primitiva y cercana a la naturaleza los objetos de la percepción tienen aún muchos acentos afectivos: así, por ejemplo, lo desconocido se liga a lo temible y espantoso, lo que quizá se traslape extrañamente, en un momento dado, con lo que excita la curiosidad. Un paraje puede ser sentido como siniestro o temible o, a la inversa, como acogedor, familiar —y sucede así a primera vista, por pura percepción. Tanto las cosas como los sucesos pueden parecer amenazadores, acechantes, traicioneros y también benevolentes, bien intencionados, bondadosos, amables. Para el niño es usual tomar a las cosas inofensivas por "buenas" o por "malas"; esto último no en el sentido de la maldad moral, sino como enemigas o malintencionadas. El claro rayo de sol, el arroyo murmurante, la oscuridad del bosque, el fresco de la noche, el tronco nudoso de una encina, en resumen, todo el mundo perceptible está impregnado de tales acentos sentimentales.

Mucho de ello puede retrotraerse a la amenaza real que las fuerzas naturales significaron una vez para el hombre; y lo mismo puede decirse de lo verdaderamente bienhechor de la naturaleza circundante. Es posible que tales experiencias se hayan conservado en reacciones sentimentales instintivas. Pero también se refleja en ello la conciencia animista del mundo de las culturas primitivas; tal concepción hace tiempo que es extraña a nuestro pensamiento, pero se ha conservado en la capa perceptiva de nuestra conciencia —en grado muy desigual de acuerdo con el tipo de hombre y, dentro de ciertos límites, aun experimentable en todos.

Y de hecho, el hombre vive hasta hoy en esta capa de su conciencia dentro de una red de representaciones teleológicas inerradicables, que brotan en los instantes de descuido del pensamiento sobrio, se anuncian y caen sobre él. Entonces, lo percibido no le es ya indiferente, todo "tiene que ver con él", para bien o para mal, aun más acá de las reminiscencias mitológicas. En ello pueden desempeñar los papeles principales los momentos prehistóricos de la angustia.

Tales componentes sentimentales no están impresos en segundo término en la percepción, sino que son lo originario y sólo más tarde logró librarse de su dominio el percibir objetivo. Por ello resuenan aún ocasionalmente en la percepción propia de la conciencia sobria y tranquila. Irrumpen a partir de la oscura profundidad del subconsciente y se adhieren a la percepción.

En la vida diaria del hombre actual siguen siendo aún codeterminantes los componentes emocionales de la percepción. No faltan aquí tampoco ciertos momentos de placer o displacer que dominan la disposición anímica a partir de la percepción. Hablamos de una "vista que alegra" o de una "impresión repugnante" aun en aquellos casos en que no es determinante un interés ulterior. La mano se desliza con un evidente placer por la suave piel de un gato, pero se guarda de tocar un sapo o una araña. En la base de todo esto hay reacciones vitales que es imposible desconocer. Algo semejante sucede al oír ruidos espantosos o cortantes, o sonidos tranquilizadores, rítmicos, adormecedores; ya las palabras expresan unívocamente el tono sentimental. Recuérdese que el olfato lleva consigo aversiones y grados aún más fuertes; y, por último, también el gusto.

En gran medida puede decirse lo mismo del aspecto humano. También una persona puede producirnos, con sólo mirarla, un efecto siniestro, puede repugnar, atraer, ofrecer confianza. Aquí se trata de reacciones sentimentales que lindan ya con lo moral. Pero siempre se adhieren de manera inmediata y totalmente irreflexiva a la percepción. En ellas descansa el secreto de las "primeras impresiones".

En general, la frontera entre la percepción objetiva y la afectiva es muy difusa. Originalmente, ambas pueden haber estado íntimamente unidas, quizá hubiera aun predominado de la afectiva.

También estos fenómenos pueden ser descritos como una especie de autotrascendencia de la percepción. Pero el paso se da en otra dirección: no hacia la complementación o enriquecimiento del objeto, sino a la coloración de la impresión, de la aparición

como tal, en breve, hacia su "ser para nosotros". Visto a partir del sujeto, tiene la forma de una retrotrascendencia hacia el sentir original, hacia los tonos sentimentales, de los que se ha liberado el percibir objetivo. Y si se quisiera objetar que estos tonos ni siquiera corresponden al objeto, cabe responder lo que ya De-mócrito respondió a una pregunta muy diferente: ni el color ni el tono le corresponden, sino que existen sólo para nosotros. Los tonos sentimentales le son atribuidos al objeto lo mismo que los otros, y esta atribución tiene en ambos casos el mismo carácter inmediato y, por ello, no es un atribuir verdadero; más bien se experimenta en la percepción, como cualidad de los objetos, lo amenazador y lo atractivo en forma tan inmediata como el ser rojo o el ser verde. Sólo una meditación posterior enseña a distinguir aquí entre lo objetivo y lo subjetivo.

El mundo de las cosas aparece, pues, en la percepción como en inmediata vivencia con los tonos sentimentales relacionados con nosotros. Y lo notable es que estos últimos pueden resonar aún en la percepción y llegar a ser dominantes ocasionalmente hasta en aquellos casos en que ha quedado al descubierto su "ser para nosotros" y ya no se atribuyen con seriedad a las cosas.

Por ello hay que decir que se nos dan en la forma de índole de los objetivos, no en la forma de agregados subjetivos (que en sí pueden ser muy amplios), no como momentos del acto, sino como momentos contenidos de los objetos.

No debe olvidarse aquí que en gran medida —cuando menos originariamente— son indicios de relaciones que existen en forma objetiva: peligros, amenazas, oportunidades, etc., esto resulta evidente en aquellos casos en que aún puede rastrearse con facilidad su procedencia de reacciones vitales plenas de sentido.

Este referirse de las cosas a nosotros, arraigado en nuestro estar destinados a ellas, no es una apariencia sino la dura realidad. *Lo* sigue siendo aún en aquellos casos individuales en que es imaginada. Pues las conexiones del ser dominan todo el campo de objetos, pero el hombre no ha recibido en la cuna el don de un criterio seguro para distinguir entre realidad e imaginación.

CAPÍTULO 2. *La percepción estética*

a) *Vuelta a la actitud originaria*

Lo válido de la percepción en general se ajusta en medida mucho mayor a la percepción estética. Aquí lo co-visto y co-sen-tido se convierte en lo verdaderamente esencial.

En la vida cotidiana del hombre adulto actual se han excluido ampliamente los tonos sentimentales de la percepción o, cuando menos, han sido reprimidos. El hombre actual tiene una actitud muy objetiva, sólo lo ente tiene para él peso y significado; y dentro de ciertos límites ha aprendido a distinguir entre el ente y lo imaginado, aquello lo mantiene en vilo, esto sólo le oprime por excepción. El conocimiento tiene la primacía en el mundo de su conciencia, aun en sentido práctico.

La superioridad de la conciencia espiritual sobre la carente de espíritu consiste en que toma las cosas por lo que son en sí, es decir, por lo que son independientemente de su aprehensión. Desde luego, sólo lo hace en la medida de lo posible, pero la tendencia existe. Y con ello basta para transformar radicalmente la mirada que se dirige al mundo circundante, para darle esa disposición básica de objetividad que significa una convivencia de supraobjetividad de todos los objetos cognoscibles. * Y esta conciencia se extiende hacia abajo hasta penetrar en la percepción misma.

Algo muy distinto sucede en la percepción estética. En ella, el primer momento y el más importante es la inversión de la tendencia, es decir, la vuelta a la actitud originaria. Desde luego, esto no es válido en todos los casos, pero sí en relación con los tonos sentimentales adheridos a lo percibido. Para la percepción estética es de nuevo esencial el "frescor" de los tonos verdeazulados, la "calidez" de los rojos y castaño-amarillos; lo acogedor y lo siniestro del bosque umbroso, lo horrible del aullar del viento, la soledad en medio de un extenso y desnudo tramo rocoso vuelven a sentirse en forma impresionante y se convierten, en ciertas circunstancias, en lo principal. Lo mismo puede decirse de lo amenazador y angustioso, de lo acogedor, de lo sublime u opresivo de la forma objetiva, en la medida en que la percepción muestra en ella un arrogante erguirse o un humillarse; es válido de lo liberador de una mirada a las alturas y de la estrechez de los pasajes angostos.

La percepción estética no se pregunta si la subjetividad o la humanización que pueda haber ahí son justas. En general, no se pregunta, ni razona. Para ella todo entra en juego, sin reflexión, pero en forma esencial y de la misma manera en el objeto natural que en la obra de arte; le da a lo que contempla toda una di-

* Sobre la conciencia carente de espíritu, cf. *Das Problem des geistigen Seins,* 2* ed., 1949, cap. 9 *a-c;* sobre el concepto de supraobjetividad, véase *Ortología. I: Fundamentos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1954, cap. 25.

mensión de cualidades peculiares: sea en la imagen del paisaje, en el interior, en la arquitectura religiosa, quizá con mayor fuerza en la música (en los matices de sonido y en la armonía) pero también en la forma lingüística de la obra literaria.

Esto no es una vuelta a una conciencia carente de espíritu. Ésta consideraría reales sin más todas las cualidades sentimentales co-dadas; es más, referiría a sí misma la angustia, el espanto, la amenaza y se sentina angustiada, espantada, amenazada, en realidad. La percepción estética no hace esto de manera alguna, pues no es una percepción real cognoscitiva. Sólo se asemeja a la percepción originaria en que advierte en general tales cualidades; y llega a ver y a sentir de nuevo una multiplicidad abigarrada de objetos, impregnada de tales cualidades; pero no se asemeja en el sentido de que confundiera o mezclara el mundo real de objetos con ella. Justo aquí domina una separación estricta y nítida. La vuelta a la actitud originaria de la percepción no es una vuelta a la concepción primitiva del mundo circundante. La objetividad ya lograda se mantiene plena y totalmente; es más, ni siquiera es rozada, ni mucho menos queda afectada, por el hecho de que la conciencia se abra al placer de lo bello. La percepción estética se cruza con ella sin fricción; ve en otra dirección y sus objetos son distintos —aun en aquellos casos en que son las mismas cosas las que se ofrecen a una y otra.

No es sencillo apresar en forma afirmativa esta situación. Lo que por lo pronto resulta apresable es sólo la retirada de la conciencia cognoscitiva, en especial del pensamiento racional y de su forma de aprehender materialmente, pero también de la conciencia práctica con sus intenciones motivadas. Son la racionalidad y la motivación sobria las que acaban radicalmente en la conciencia espiritual con los tonos sentimentales de la percepción. Pero este acabar se hace por mor de la orientación objetiva hacia el mundo. Y es justo esta orientación la que desaparece en la conciencia estética. Aquí la orientación no se endereza hacia actualidades, cosas o situaciones, sino a un objeto que se ha destacado de ellas en la visión.

En la conciencia estética la percepción no se dirige tampoco a la conexión objetiva de las cosas, sino a otra conexión que consiste sólo en la relación al sujeto y a su manera de ver. Pero en esta conexión distinta no desaparece en modo alguno toda conquista de la conciencia espiritual: se conserva la objetividad misma y con ella la distancia hacia el objeto. Al contrario, ambas se refuerzan y acentúan. Pues en la percepción estética el contem-

plador y su objeto siguen siendo incancelables entre sí. Por el contrario, desaparece la separación de los tonos sentimentales; lo emocional de la percepción recobra sus derechos; por así decirlo, se le suelta y surge en libertad.

Con ello se presenta una riqueza inmensa de supra e infratonos y las fronteras de lo decible, de lo expresable en general, se desplaza. ¿Cómo podría de otro modo? Lo más íntimo, que llega a la revelación en la obra del creador, es del mismo tipo, tiene el mismo ser anímico y se mueve, pues, en el mismo nivel que estas tonalidades de la percepción; y lo que ésta ofrece de plenitud, vivacidad y cercanía sentimental al resonar se ha entresacado de este algo más íntimo.

Por otra parte, en la percepción estética es posible esta objetivación de lo subjetivo sólo gracias a que no irrumpe en la realidad o, más precisamente, a que no inserta su objeto en la realidad circundante, sino que, por el contrario, lo destaca, lo aísla, lo muestra en cada caso particular como un mundo para sí, enmarcado, por así decirlo, por el otro tipo de visión. La conexión del mundo, que se refleja en cualquier otra conexión perceptiva, no es lastimada por ello, pero se mantiene alejada del contenido de esta visión y lo contemplado en la percepción estética está frente a él como neutralizado y aislado.

Si el regreso de lo emocional llevara implícita una pretensión de valor cognoscitivo, de tal manera que simulase la realidad de lo percibido, podría hablarse de vuelta a la actitud de la conciencia espiritual. Pero no tiene tal pretensión, no simula una relación cognoscitiva, se destaca más bien unívoca y conscientemente del conocer. Por ello puede darse de nuevo impunemente la animación de lo inanimado, la humanización de lo extrahumano. Lo malévolo y lo amable no son atribuidos al objeto real, sino sólo a lo contemplado como tal; la "nostalgia" por la azul lejanía o la aun mayor por el ocaso no son atribuidas a la perspectiva espacial ni a la absorción selectiva de los rayos del sol. En el mismo sentido hablamos del "cielo alegre", de la "risueña pradera", sin perder el conocimiento de que aquél no es alegre ni ésta ríe.

Aquí no hay, en ninguna parte, una auténtica simulación en los componentes sentimentales de la percepción, ninguna ilusión. Y en ello se distingue la percepción estética de la originaria. Por ello no supera ni la distancia ni la objetividad como tales. Sino que pone, junto a la objetividad cognoscitiva (y junto a la práctica-real), otra objetividad, peculiarmente estética, que no

se mezcla con aquélla. El modo de ser de este mundo de objetos consiste en que sólo existe para el percipiente estético.

Pero dentro de esta limitación se constituye un reino propio de objetos que se afirma al lado del real —y por lo que a su riqueza respecta, por encima de él. En la vivencia estética de la naturaleza y de las cosas humanas desempeña esto un papel normativo. En él resuena una relación originaria con el mundo circundante; se extiende hasta la vivencia racionalizada del mundo, pero no la falsifica y no es rozado por ella. Entre los duros hechos irrumpe una oscura coexperiencia de secretos trasfondos, pero no confluye hacia ellos, no los deforma ni es deformada por ellos. En este reino hay espacio libre de juego al lado del real —sin fronteras y sin obstáculos.

Esto se confirma con una mirada a la vida "de juego" del niño. En el juego obra una conciencia cercana a la original; a la vez, es una conciencia creadora en gran medida, estrechamente emparentada con la estética. Las cosas llevan aquí todavía adheridos los tonos sentimentales de la percepción, son vistas en forma muy antropomórfica, tienen intenciones, son "buenas o malas". Por ello, la muñeca, por primitiva que sea su figura, puede ser un ser humano, con carácter, buenos y malos modales, caprichos, conflictos, culpa, responsabilidad; en esta esfera de objetos, un par de trazos en el suelo son una casa, ciertas reglas de juego son normas de vida. Pero subsiste una conciencia de la realidad destacada de la del juego; y el niño pasa —sin mezclar las esferas— de nuevo a la realidad cuando ésta lo reclama.

Dentro de ciertos límites sucede lo mismo en el juego de los adultos, en el que se entra a fin de "aflojar" la dureza y la presión de la vida. El adulto mantiene también las reglas del juego —una vez comprendidas—, actúa según ellas y penetra así en un mundo creado por la fantasía, y que se destaca del real. Pero la diferencia entre él y el niño es que para el primero el juego como tal es consciente y no puede olvidar el mundo real circundante por mor del juego. Éste, para él, es ficción.

b) Lo *dado a la vez y la revelación*

Más importante para la relación estética es el otro aspecto de la trascendencia de la percepción, el ser dados a la vez momentos objetivos y grandes partes o estratos del objeto que, en cuanto tales, no pueden ser dados sensorialmente, pues no son accesibles a los sentidos (no son visibles, ni audibles, etcétera), pero que,

sin embargo, son experimentados como co-percibidos de inmediato (cap. 1 *a, b).*

> Lo que en la percepción cotidiana sucede siempre, aunque no se le preste ya atención porque se ajusta a la conexión vivencial y es común como complemento de

ella, pasa a ser lo esencial en la percepción estética. Pues aquí se trata justo de la relación de superposición entre dos o más estratos del objeto perceptible; de tal manera que uno pueda "aparecer" en el otro.

> Así, por ejemplo, en el salto de un ciervo fugitivo se percibe a la vez la gracia, la facilidad, el dominio espacial y aun, oscuramente, la finalidad de lo vivo. Esto quiere decir que estas cosas no se aprehenden posteriormente en la reflexión; al

contemplar somos apresados por la gracia del salto y este ser apresados va unido a la visión estética. Pero está tan encadenado a la percepción que creemos percibir de inmediato la gracia misma.

Lo mismo sucede al ver el vuelo de un ave de rapiña y también el movimiento de un cuerpo humano. En el gesto impulsivo, en una silenciosa inclinación de la cabeza, en un ligero fruncimiento de los labios aprehendemos de inmediato lo que en sí no es perceptible, la reacción anímica, lo íntimo, lo sentido. El movimiento es expresión y ésta es, en el contemplar mismo, ya

> parlante, convincente. Todo un mundo de lo interior se abre, iluminado como por un relámpago o envuelto en una oscuridad llena de presentimientos; pero siempre se revela algo oculto. La

percepción se trasciende a sí misma, se convierte en "reveladora". Y cuando la revelación que hay en ella supera lo que podemos W-i conocer o lo que de cualquier otro modo nos es accesible en la vida, cuando rompe los límites del comprender y adopta de esta manera el carácter de la "aparición" en un sentido poco usual, entonces la sentimos no como un enriquecimiento de la comprensión, sino como belleza.

Así, este concepto de la revelación pasa ahora a ocupar el centro de fenómeno estético de la percepción. * Pero con ello no se ha llegado a una determinación mayor. Ésta es la tarea siguiente. Pero esta tarea no se cumple en el fenómeno de la percepción solo; abarca los intereses principales de toda la estética y habrá de ocuparnos de continuo en lo que sigue.

Lo revelado es, por lo pronto, algo tan individualmente limitado como lo dado en forma directa a los sentidos. Está ligado

* Quien considere que la expresión "revelación" es demasiado elevada, debe recordar que Schopenhauer la utilizó en su moral para designar el poder del hombre para hablar sin palabras.

al aquí y al ahora de la percepción, comparte la unicidad de la vivencia y el carácter de dado del objeto como "casualidad". Los ejemplos lo demuestran de manera muy clara, en especial cuando se presta atención al momento de lo sorpresivo, que campea en ellos diversamente graduado. Sin embargo, es a la vez algo general, si bien sin que la generalidad —lo típico quizá— llegue a la conciencia. O cuando menos, la conciencia de lo general no necesita ser clara.

Es fácil verlo por medio de un ejemplo. Al mirar el movimiento de salto, elástico y lleno de fuerza, del animal en la libre naturaleza sabemos en cierta forma, de manera inmediata, que la gracia y la seguridad dominante del movimiento no están ligadas a este instante, sino que le pertenecen al animal sin más, que son un poder y una perfección duraderas, propias de todos sus congéneres. Así, pues, aquí se revela algo del gran secreto de la naturaleza orgánica, la finalidad de lo vivo.

Esto se nos abre de golpe. Puede ocupar después al pensamiento; pero por lo pronto se da momentáneamente en la percepción, tan de pronto que puede asustarnos. Atisbamos a través de una estrecha rendija un reino de maravillas que se abre por un momento. El asombro ante lo visto es ya un asombro ante lo principal de él y en esa medida es un ser tocado por algo más grande, más amplio, evidentemente más lleno de sentido. Y puede aumentar hasta ser un sobrecogimiento auténtico, aún una presencia reverente ante lo presentido.

Pero también esto está firmemente unido a lo plástico de la percepción. El contenido pleno de lo contemplado se da en ella y con ella, justo de tal modo que parece que se percibiera también. Es más, aun al detenernos después en lo contemplado, queda éste ligado a la imagen desaparecida, si bien interiormente presente. Lo transitorio de la aparición en nada cambia esta situación.

Puede llamarse a este fenómeno la "inmediatez de lo mediato" en la percepción estética. * La mediación se efectúa por la impresión externa de los sentidos, la inmediatez, sin embargo, es la desaparición de la mediación en la conciencia perceptiva. Con ello lo mediato se convierte, dentro de esta conciencia, en inmediato y es experimentado como tal.

Ahora bien, es evidente que toda esta relación se cubre con la doble intuición en el acto estético de aprehensión, del que ya

* Esta expresión es una modificación libre del conocido término hegeliano (inmediatez mediata), acuñado en función de otro contexto.

se habló al principio (Intr. 12): una segunda visión se adhiere a la primera, pero de tal manera que si bien ambas se conectan, ambas se dan a la vez. La segunda no es cancelada en la visión misma por la primera, y el todo es *una* sola visión. Lo más importante debería ser aquí que también lo general mediato se da intuitivamente en plena inmediatez, y no es pensado ni abstraído. En ello se asemeja la percepción estética a la cotidiana de la vida práctica. Sólo que sigue adelante, no está limitada a lo actual dictado por el interés. En ese sentido no tiene límites, pues tampoco existen para ella los límites de lo real. Lo que aquí parece darse a la vez es también lo irreal, cuando parece sólo intuitivo. Esto es esencial para las artes —para el cuento, la fábula, la imagen fantástica. Aquí está enraizada la libertad de la visión estética frente a la limitación de lo experimentable y su irrupción en el reino de lo posible.

c) *La detención de la "imagen"*

Con ello surge renovada la pregunta de cómo se diferencia en realidad la percepción estética de la cotidiana. Después de lo dicho parecería que la diferencia fuera sólo cuantitativa. Lo que no puede ser correcto. Debe existir una diferencia fundamental. De otro modo lo percibido sobriamente en la vida sería sólo "menos bello".

También puede plantearse la pregunta en estos términos: ¿en qué consiste la relación estética del aparecer? Ya se ha mostrado que en toda percepción está contenida una relación de percepción o, cuando menos, se adhiere a ella. Pero ¿qué es lo que constituye la peculiaridad de esta relación en el caso de la visión estética?

No puede contestarse de golpe a esta pregunta. Lo primero que puede adelantarse al respecto es que en la percepción estética se acentúa, como tal, la relación del aparecer, se la vuelve a la conciencia y, en cierto sentido, se la aprehende objetivamente.

Esto no puede decirse de la percepción cotidiana: en ella el aparecer es sólo un pasaje que conduce a algo distinto, un medio para un fin (pues los fines prácticos determinan la percepción en la vida diaria); y no se presta atención al medio mismo. Pues aquí se trata de aprehender lo ente. Por el contrario, en la percepción estética el medio se convierte en algo esencial; la visión no se desliza sobre la percepción sensible, sino que se queda en ella. Y al detenerse en ella toma lo que en ella aparece por algo ensamblado en esta imagen. Lo toma por algo sólo apresable en

ella y, por ello, por algo que se ha hecho sensorialmente intui- ble, pero no idéntico a ella.

La intuición es aquí autónoma. Es una instancia dominante y no sirviente, está ahí por sí misma. Por ello, permanece cercana a la percepción y ensamblada en ella, no se desembaraza de ella y mantiene a la vista, por elevada que esté, lo dado sensorialmente. Pues ni aún en sus grados superiores pasa al concepto, ni tampoco al entender ni al juicio. Y en aquellos casos en que el concepto entra en juego en ella —pues en última instancia el concepto no es sino otro tipo de visión— desempeña un papel subordinado, el de un medio que desaparece una vez que se ha alcanzado el fin.

La visión estética descansa en la visión misma. Por ello, permanece ahí. Y esto es ya apresable en la percepción. Pues la visión superior no se da separada de ella, sino sólo con ella y ensamblada en ella. Así, la percepción no es abandonada en la elevación anímica; más bien podría decirse que es arrastrada hacia arriba. Sucede así porque la percepción cotidiana no es desechada, sino aprovechada, estructurada dentro de la experiencia y después dejada atrás y olvidada.

El porqué sea esto así puede entenderse de nuevo a partir de la oposición a la relación cognoscitiva. La percepción estética no trata de alcanzar entendimiento y comprensión, ni tiene tampoco un fin, aunque fuera el más alto. La visión lleva aquí el peso del deber y no tiene la tarea de mediatizar lo verdadero. Va libremente por su camino. Le basta la plasticidad, la sujeción de una abigarrada plenitud, la unidad, la cerrazón, la rotundidad, la estructuración en la totalidad; y de tal manera que esta unidad abarca lo dado sensorialmente y lo que se da a la vez con él. En esta plasticidad, lo más lejano y más general, contemplado a la vez, participa como algo cercano e inmediato a lo dado. Y mucho de lo que es inaprehensible por el rodeo del concepto, puede darse en esta inmediatez de la "imagen".

Lo que constituye el primer punto de la "Analítica de lo bello" en la *Crítica del juicio,* se conserva aquí de manera modificada: la liberación de todo interés en la cosa. La percepción cotidiana prescribe en forma directiva y seleccionada una dirección al querer práctico o teórico. La percepción estética no se dirige ni a lo apetecido ni a lo real (verdad); tampoco se dirige al conocimiento de los hombres, cercano a ello, pues éste es mediatizado por ella. El campo perceptivo no está preseleccionado aquí por valores. Aquí no es normativo ni lo importante en sí, ni lo importante

para nosotros. Valores de este tipo pueden desempeñar muy bien el papel de motivo guía; también la percepción estética se inserta en medio de la vida y sólo entonces destaca su objeto —precisamente por su inserción. Pero de suyo estos puntos de vista valorativos no son lo determinante. La percepción estética se mueve en la selección de lo existente, lo mismo que en el dejar aparecer lo no existente según otra medida propia, en forma libremente flotante, juguetona, liberadora, que ensambla de nuevo, añade y resuena. Sus hilos de enlace corren, por así decirlo, en diagonal a los de la conexión vital real, pero cuando menos tienen una cierta indiferencia frente a ellos.

Esto se refleja en la posición modificada frente a la imagen percibida sensorialmente como tal, de la que ya se habló como primera señal distintiva.

En la percepción cotidiana desaparece la "imagen", una vez que ha mediatizado lo no visible. La imagen misma no importa, es sólo un medio que es olvidado —y con frecuencia al momento— por mor de la cosa a la que se dirige el interés. ¿Quién retiene con precisión las formas de un rostro que contempla y en el que se hunde contemplativamente? Sin duda nadie, a no ser el dibujante con práctica y oficio. Pero éste no percibe ya de manera muy "cotidiana", sino plástica, es decir, estética. Lo que por lo común retenemos de un rostro, lo que percibimos desde un principio, es la expresión anímica, la bondad, la desconfianza, la ira reprimida, más allá de esto quizá sólo algo de la dinámica psicofísica de los gestos, pero ya ésta pertenece más bien a lo no visible.

Por el contrario, en la percepción estética no sólo sigue siendo la imagen esencial, sino que constituye una unidad autónoma de formas y existe por mor de sí misma. No como si ahora se pasara por alto lo mediatizado o no se intuyera por mor de sí mismo; sólo ahora se convierte más bien en objeto de la visión, pero no aislado, no independizado. Las dos etapas de la visión siguen unidas y la verdad es que se contempla a la vez la imagen total, dentro de la cual son sólo miembros tanto la primera como la segunda visión. El todo —con un contenido sensible y no sensible— está presente en la visión estética.

Así vemos la creación del artista en la imagen pintada: no nos son indiferentes ni la técnica del colorido ni aun las pinceladas, ambas pertenecen por esencia a lo contemplado artísticamente, lo mismo que lo representado pictóricamente, el paisaje o las figuras humanas junto con su expresión anímica. Y justo esta

unión de esto doble contemplado es el objeto verdadero de la visión estética. Quien sólo ve las figuras, la escena o el sentimiento no ve en forma artística, se vuelve hacia el contenido humano; ve sólo cómo se ven en la vida diaria las figuras humanas, su percepción es, en el fondo, la cotidiana. De igual manera, quien sólo ve la mancha de color y sólo advierte su colorida vecindad en el lienzo, ve sólo como se ven las superficies de las cosas. Pero ni uno ni otro ve la obra de arte, para él no se da el peculiar flotar de lo contemplado, no vive el aparecer como tal.

La com-pasión con el material —aunque se trate de la más profunda participación en las personas y destinos presentados (en una obra dramática)— no convierte la visión en visión estética. La visión traspasa aquí lo plástico como un medio que se deja atrás una vez que se ha pasado por él. Sólo cuando se aprehende la imagen sensible como tal y se la retiene durante todo el contemplar —y sin que lo perjudique— se reivindica la relación del aparecer. Sólo aquí es co-experimentada— como ser adecuado de la imagen para el aparecer de lo no sensible y no plasmable en imagen. Y esto quiere decir: sólo así se alcanza la visión artística, la única para la que existe la obra de arte.

También puede rastrearse esta situación hasta la percepción estética. Pues si en ella no está objetivamente presente la imagen sensible, no hay camino ni manera de traer a la presencia real lo no sensible, de reconstruirlo ulteriormente en la reflexión. Hágase la prueba de representarse de otra manera la imagen íntima concreta de una personalidad —tal como permiten hacerlo la percepción o un retrato logrado—, tal como nos gustaría hacerlo algunas veces cuando deseamos participar a otro la impresión que le describimos; con sorprendente rapidez toparemos con los límites de lo que reproducen las palabras y aun los conceptos mejor acuñados. Resulta imposible. Él rendimiento de la imagen sensible es del todo insustituible.

d) *La dirección de la percepción en la relación estética*

Con ello se conectan muchas otras cosas. En la percepción cotidiana no sólo se desliga la mirada sobre la "imagen" de lo percibido como un todo, sino también sobre los detalles; cuando menos si no hay un interés práctico especial, por parte del percipiente, que los destaque. Las particularidades, apenas rozadas, son olvidadas, cuando mucho se las retiene por algún tiempo en las.

imágenes perceptivas del eidético, de tal modo que aún puede reconocerse después ésta o aquélla.

También esto es distinto en la percepción estética. El detalle pasa a ocupar el lugar de lo esencial; desde luego no todos, pero sí muchos. La imagen que se ofrece es arreglada con una riqueza ajena al ver y al oír vulgares. No puede dudarse de que, por su parte, esta riqueza depende de una mayor intensidad del percibir. El ver y el oír son elevados más allá de su medida ordinaria en la fuerza de aprensión. Pero también de manera especial y sin seguir la dirección de una agudización de los sentidos. El marino tiene una vista más aguda que el músico. Pero ambos oyen sólo algo determinado entre la sinfonía de lo perceptible, todo lo demás es reprimido, permanece inadvertido. El ver y el oír estéticos se intensifican en otra dirección; por la que los sentidos se deslizan por lo común. Así, trae a la conciencia una multiplicidad distinta. Se puede entrar en una habitación y ver sólo a la persona con la que se desea hablar; pero también se puede ver el rayo de sol que cae en ella, el claro-oscuro, el juego de colores y reflejos.

Puede uno preguntarse en qué se funda esto y se tropieza uno con un nuevo fenómeno fundamental de la percepción estética: es evidente que aquí hay también una dirección de la percepción y que ésta es fundamentalmente distinta de la relación cotidiana con el objeto.

En la vida diaria el ver y el oír se dirigen en forma práctica y con el tiempo aumentan siguiendo esta dirección. Sucede así no sólo en los casos extremos del marino y el cazador; se presenta aun en el laxo trato social. Oímos, por ejemplo, una palabra murmurada dentro del ruido de voces, porque prestamos atención a esa persona o a su comunicación.

La percepción se dirige estéticamente en forma distinta. En una "naturaleza muerta" de la escuela holandesa se destacan como detalles objetivos esenciales los reflejos luminosos, las sombras y matices a los que, por lo común, no se presta atención —y se destacan por mor de sí mismos. En el paisaje, y no sólo en el pintado, penetra en la convivencia la perspectiva que en el ver cotidiano desaparece por completo en el objetivo, porque subyace a la reobjetivación que nos es común. * Esto es válido tanto de

* Acerca de la esencia de los fenómenos de reobjetivación véase: *Ortología III: La fábrica del mundo real,* Fondo de Cultura Económica, México, 1959, cap. 38 *c; y* también *Ontología IV: Filosofía de la naturaleza,* Fondo de Cultura Económica, México, 1960, caps. 8 *c y* 15 *f.*

la perspectiva geométrica como de la espacial; ambas son co-aprehendidas y vistas auténticamente a la vez.

Lo mismo es válido, desde luego, de innumerables sucesos. Es válido de los matices sonoros de los sonidos lingüísticos y de los instrumentos musicales; pero es válido también de la voz humana, y es válido, tanto en la vida como en la literatura, de los gestos y porte del hombre. Todo esto se hace esencial, importante, se acentúa, el escritor lo destaca de su naturalidad no advertida; una vez sacado a luz, dice mucho, se traiciona. Pero también el contemplador de lo bello en el hombre vivo y en la naturaleza lo destaca al verlo y al oírlo y lo lleva a la conciencia y a la esencialidad.

Se pregunta uno ahora: ¿cuál es la guía en esta dirección de la percepción estética? ¿Por qué se destacan así los detalles sensibles y se hacen esenciales? Por lo pronto podría responderse esto: porque vale la pena poner atención en lo que en la vida diaria no la ponemos. En sí mismo es algo bello y sólo lo hace desaparecer el común deslizarse por ello; la actitud estética y, en última instancia, el arte, lo revelan. La revelación como punto de vista valorativo es el principio guía. Con ello habríamos aducido ya el valor estético, pero como tal, para dar respuesta a la pregunta. Así, pues, el campo estético de percepción debería estar ya preseleccionado por valores de este tipo —de la misma manera en que el campo de percepción cotidiano está predeterminado por valores prácticos.

En ello debería haber algo indudablemente correcto. Y sin embargo la respuesta salta por encima de una serie de miembros que se dan por supuestos en esta reflexión. Pues el valor estético pende de la relación del aparecer, y aquí estamos aún en la condición de ésta, justo en el hacerse conscientes los detalles sensibles. Así, pues, hay que buscar otra explicación.

En la esencia del detalle se ofrece otro aspecto más como fuerza guía: a saber, las pequeñas particularidades sensibles tienen, una vez elevadas a la conciencia, una fuerza evidentemente mediatizadora. Esto es válido en una doble dirección. Sacan cada vez más detalles a la luz de la conciencia, obran como puntos de cristalización de la percepción: y, a la vez, dejan aparecer lo no-sensible, el trasfondo —la vida, lo moral anímico y humano, pero también lo general del mundo físico. Esto quiere decir: son reveladoras en una medida en que no puede serlo el contenido escasamente determinado de la percepción cotidiana.

Ahora bien, cuando se trata de una relación del aparecer, resulta la fuerza del revelarse el momento decisivo. Y donde ésta

irrumpe con más fuerza, hacia allí atrae a la percepción estética; así, pues, aquí es ya apresable un momento determinante de la dirección, tal como se ofrece sólo en el acto estéticamente intuitivo. Pero lo mediatizado y llevado a aparecer está muy lejos de resolverse en detalles y no digamos ya en la individualidad y unicidad. Puede muy bien abarcar también lo general. Y no sólo lo humano general sino también lo natural general. Así, puede hacerse apresable en el juego especial de luces de lo dado sensorialmente la maravilla general de la luz y del color, y aun de lo visible en general. Tal revelación es incalculable. Pero la experiencia estética nos enseña que se da de hecho, que no es algo raro —tanto en la intuición de la obra de arte como también en la mirada, que pasea libremente, del percipiente estético.

Por otra parte, se muestra aquí la paradoja de que justo esto, que es lo más cercano a la percepción y que —podría pensarse— debería notarse primero en ella, la particularidad puramente sensible, le esté más alejada y sólo se descubre en un estadio de madurez muy posterior de la conciencia espiritual. Por ello, la objetividad estética es la última en la sucesión histórica y en muchos terrenos tuvo que ser descubierta por la mirada del artista creador.

El secreto de la dirección debería buscarse, según esto, en el límite entre la percepción cotidiana y la estética. Este límite pasa siempre por enmedio de nuestro "mundo de percepciones" y con frecuencia es variable, sólo nos resulta apresable en la obra creada y claramente destacada del artista. El observador agudo puede encontrar sus indicios aun en medio de la vida; lo advierte siempre que en su campo perceptivo le atrae lo no importante y superfluo, lo conmueve, lo retiene; siempre que lo efímero se hace durable y lo que no tiene peso lo adquiere, siempre que las luces y colores de las cosas empiezan un juego que nada tiene que ver con las cosas, o siempre que los acontecimientos serios de la vida humana, con su preocupación y sus molestias, nos muestran de pronto, como por un simple giro, un perfil risueño y nos hacen sonreír a nosotros mismos.

Entonces se presenta el detalle en la visibilidad, se hace objetivo. Y entonces se muestra su fuerza modificadora peculiar, pues la mediación de lo no-sensible depende de él. Lo que requiere la expresión más diferenciada puede expresarse sólo en el detalle muy diferenciado, aunque sea totalmente distinto y no muestre parecido alguno con él. Por ello, en la percepción estética recae el peso por lo pronto en lo externo, no importante y accesorio.

Así, el escritor gusta de conducir al lector por un camino hacia lo interior e importante que pasa por lo externo de la actitud, la acción y el lenguaje de las personas, en su mostrarse y ocultarse, en su eterno engañarse e inesperado alcanzar la verdad. Y casi podría creerse que mientras más pequeñas y superfinas sean las particularidades mayor es la fuerza reveladora que hay en ellas.

Pero aun puede replicarse: ¿cómo es posible que la función mediatizadora y reveladora, que presupone ya el hacerse consciente el detalle, pueda enderezar por su parte la dirección de la percepción? En sí, ésta es una pregunta del todo correcta. Pero no tiene en cuenta que aquí no domina una simple secuencia temporal, que en la conciencia intuitiva todo se condiciona y se influye mutuamente, que todo intercambio entre estratos y fases de la visión va y viene de una parte a otra muchas veces; tampoco tiene en cuenta que todo contenido de la conciencia arroja ya su sombra al presentarse y que sólo así atrae a aquello que lo hace surgir y lo eleva a la plena luz de la conciencia. Dada esta forma de la conexión anímica, lo que se sucede en el tiempo puede ser muy bien determinante para lo que lo antecede de inmediato, pues sus principios están ya en lo no notable y sólo ahora le permiten desplegarse.

Nuestra psicología actual ha visto estas cosas muy poco, y no digamos ya que las haya tratado. Pueden resultar difícilmente apresables antes de haber elaborado las categorías del ser anímico. Pero para llegar a éstas, dada la situación actual del problema y los intereses directivos, falta aún mucho que andar.

CAPÍTULO 3. *El contemplar y el agrado*

a) *Conservación de lo dinámico-emocional en la percepción estética*

Lo que se ha tratado en los dos primeros capítulos bajo el nombre genérico de "percepción" no pertenece, desde luego, en su totalidad sólo a la percepción. Entran en juego por doquier los momentos de una visión más elevada, como también los de la detención, del disfrute, del valorar y muchos más. Pero todos están ligados a la percepción, tienen su punto de partida común en ella y no se desprenden de ella ni en un desenvolvimiento posterior. Aun la visión superior, que se presenta ahora, sigue emparentada con ella por su carácter perceptivo.

Respecto a todos ellos, la percepción desempeña el papel de fenómeno originario. Pero ya se ha demostrado que, justo como

fenómeno originario, no es percepción estética. Y el fenómeno originario que hay en ella no es, como tal, estético. En ella lo primario no es la distancia, ni la relación objetiva, ni la visión pasiva, sino el estar ligado, ensamblado en la reactividad vital del organismo y del todo psicofísico. De ahí el predominio de las emociones, de los momentos de excitación, angustia, deseo. El organismo se extiende, en forma activa-reactiva, por el mundo circundante, vive en un intercambio de elementos y fuerzas con él, y el órgano que lo orienta en él es la percepción.

De suyo, el percibir no es una visión pura, no es imparcial. Aun en la vida humana mediatiza las cosas como "eficaces". La visión es secundaria, descansa en una exclusión de lo emocional. Por su origen, la percepción no es ni teórica ni estética. Sólo se convierte en ambas cosas por liberación de la actual.

Pero en tanto que en el "observar" teórico la reactividad queda completamente excluida, se ha demostrado que en la intuición estética se conserva algo de ella. Pues aquí es esencial el tono sentimental, lo atrayente y lo repugnante. Ahora bien el teño sentimental, está co-condicionado por la actitud reactiva. Se experimenta lo pesado y lo ingrávido del objeto; se hacen sentir lo obstaculizado y lo libre, lo juguetón y lo que se arrastra con trabajo, la plenitud y la carencia, la fuerza y la debilidad. El algo dinámico que aparece es portador de estos momentos. Pero están dados a la percepción en la forma de algo sentido. Así, pues, en este sentido —es decir, en un sentido del todo objetivo —no se ha expulsado de aquí a lo emocional. Y a ello corresponde el que, en el sujeto percipiente, el dominio de los sentimientos no haya sido sustituido aún por la visión. Lo excitante obra aún como en el niño. Pero no es ya lo dominante, ni mucho menos lo omnipotente. La seriedad vital de ser siempre amenazado está en el agrado por lo desconocido, se ha convertido en lo atrayente de la curiosidad. O aún, la relación completa es sólo un juego con todo ello.

Pero hay que reconocer que tampoco esto cuenta del todo en la verdad. Se lleva a cabo aquí más bien una síntesis de actitudes opuestas: en la visión que ahora se presenta ha ganado, por una parte, verdadera distancia a las cosas, pero por otra no aniquila lo emocional dinámico de la percepción originaria, sino que sólo lo ha "superado". Este ser superado es superación en sentido hegeliano, "no es ya" lo que era, se "conserva"; pero a la vez se "levanta" en algo nuevo. Estos tres momentos característicos: la negación, la conservación y el levantamiento se dan claramente y son esenciales a la nueva relación.

Se los encuentra aún más apresables juntos en la percepción del cuerpo humano bello. Por lo pronto, el cuerpo se conoce prácticamente (en su rendimiento), se admira o se desea (eróticamente); esta relación hacia él se neutraliza como tal en la visión de la forma y, por así decirlo, se pone entre paréntesis, si bien a la vez se eleva a disfrute de orden superior. No existe absolutamente ninguna contradicción en el hecho de que aquí se conserven los tonos sentimentales de la primera etapa, en tanto que lo actual, de lo que proceden, se pierde y queda excluido al final. El calor de la experiencia no es idéntico a la reactividad originaria o al ímpetu vital. La conciencia intuitiva se ha hecho contemplativa; interrumpe la reacción y la deja desaparecer, en tanto que el tono sentimental anímico queda adherido al objeto.

b) *Percepción y visión superior*

Ya al destacar los detalles y con la plasticidad más alta se ha traspasado el terreno de la percepción. No es posible fijar sus límites adecuadamente. Pero tampoco se trata de esto. Las etapas del acto de la conciencia no están separadas por barreras, pasan sin saltos de unas a otras.

Sin embargo, se presenta ahora un tipo distinto de intuición, que es el que constituye sin rebajas ni cambios la prosecución de lo co-apresado, que se presentó sin advertirlo en la percepción. Pero esta otra intuición no es menos concreta, si bien ya no es sensible, es decir, su objeto no es dado a los sentidos; se dirige a aquello que era lo "co-percibido" en la percepción, pero que, en sentido estricto, no es percibido. Se dirige, pues, a lo que "aparece" en la percepción, y dentro de lo que aparece a lo "revelado". Y así tiene, a su vez, el carácter de la revelación.

En cierto sentido, toda visión tiene un carácter revelador y, en esta medida, no se ha dicho nada nuevo. Sin embargo, el lenguaje une "revelación" a la representación de develación de algo que, por lo común, permanece oculto, en especial donde hace ya tiempo que la fantasía juega presagiosamente con ello. La relación oscuramente presentida con algo desconocido, que siempre está ya ahí detrás, está contenida en gran medida en la percepción. En la visión superior se presenta el determinarse de este indeterminado. Pues se dirige a todo lo que aparece tras lo dado sensorialmente y empieza a ofrecerse: al estar vivo, *a* las excitaciones del alma y trasfondos anímicos, a los secretos de la naturaleza y del cosmos hasta llegar a los más comunes de hombre y mundo. No se traza límite alguno. Por ello está desde siempre

tan cerca de las cosas religiosas; y a ello se debe que todo lo válido como revelación divina lleve tan irresistiblemente a la representación artística. Ésta no es más que el poder de dejar aparecer para todos justo aquello que no todos pueden intuir en forma correcta. No es un azar que, por lo común, el gran arte haya surgido, históricamente, de convicciones religiosas y haya sacado sus temas de ellas. Pero no debe llegarse a la conclusión de que su origen histórico sea también un límite. Visto a partir de las artes se trata sólo de una dirección predominante pasajera.

Con ello hemos topado ya con el primer momento principal de la visión superior. Se dirige hacia aquello que flota ante la conciencia como importante y significativo, y está determinada, desde arriba, por el sentido y el valor. No recibe su dirección de lo sensible, sino de otra esfera. Y en esta esfera dominan otros poderes que han aprehendido a la conciencia de otra manera. En última instancia, de aquí parte esa misteriosa dirección de la percepción en la relación estética de que ya se habló más arriba, pues se dirige a todo lo que en el material sensible es más adecuado para la mediación de lo importante, es decir, en especial, al detalle inadvertido en la percepción cotidiana.

Con ello se ha dicho ya que la visión de orden superior no es algo ulterior, sino que se da siempre a un tiempo con la percepción estética; también se ha dicho por qué es así: la percepción, con la que se presenta en forma doble, se dirige de antemano a ella. No llega a su forma especial como visión de primer orden sin que se presente a la vez la de segundo orden. Y puede suponerse que sólo esta última le permite alcanzar la imagen detallada, por la que se diferencia de la percepción vulgar ensamblada en la reactividad y dirigida a ella. Se está cerca de poder ver aquí el fundamento de todo destacarse estético del objeto frente a la conexión real y de todo arrobamiento del contemplador. Pero esto equivale a adelantarnos en la investigación y quizá haya que retirarlo.

Se puede preguntar ahora qué constituye el contenido positivo de la visión superior. Pero a partir del acto no puede aclararse mucho. Como el contenido se nos aparece en el objeto, sólo podrá explicarnos algo sobre esto el análisis del objeto estético. Sería un trabajo inútil el tratar de apresarlo antes de aclarar el ser del objeto. Es más, sólo a partir del objeto puede entenderse cómo trabaja la visión superior y en qué consiste según la esencia del acto. Aquí fracasa el análisis del acto que se dirige sólo a sí mismo. La verdadera maravilla —que se realiza en el acto— es

la estrecha unión de lo que aprehende la visión con la percepción, lo mismo que el efecto mutuo entre los dos tipos de visión, que se traslapan y sin embargo se presentan a la vez.

Pero de antemano puede decirse esto: todo contenido de ideas del objeto estético está subordinado a la visión superior y por ello sólo es aprehendido por ella; sin que importe que se presente "realizado" en un producto real —como en lo bello humano o natural— o sea sencillamente obra de encantamiento de la representación que tenemos a la vista, como sucede con la obra del artista. Pues no se trata aquí de conocer algo real. Toda "intuición" puede, meramente como tal, ser tanto aprehensora como espontáneamente creadora. Esto es también válido respecto a los grados superiores de la visión estética. El contenido de ideas del objeto estético, lo mismo que todo lo que es co-determinado por él, puede ser también algo contemplado en forma productivo-sintética y subsistir sólo por gracia del acto —siendo indiferente para ello que se trate del acto original artísticamente productor o del subsecuente acto del contemplar.

Por lo demás, puede afirmarse: tampoco la visión superior necesita ser sencilla o de un solo miembro. A su vez, puede estar estratificada, de tal modo que se levante toda una escala de momentos del acto de una visión cada vez más elevada, tras la percepción y sobre ella. Las etapas de la intuición más cercanas a ella se le asemejan y, por ello, parecen pertenecerle; las superiores, que muestran cada vez más el contenido de ideas, se alejan de ella, el elemento espontáneo-productivo que hay en ellas aumenta y conduce a la configuración creadora. Una vez que se ha alcanzado determinado nivel, vuelve a acercarse la visión al conocimiento, entra en competencia con él y puede unirse a él tan estrechamente que resulte confuso; pero su esencia y su dirección siguen siendo otras, aunque pueda compartir la pretensión de verdad del conocimiento. Y, por último, vuelve a alejarse de él y conduce más allá de él. Pues en lo más alto están las formas auténticas de la "intuición", en aquel sentido significativo de la *visio* que, desde la Antigüedad, se consideró superior a la *cog-nitio.*

Concuerda con ello el que las últimas fuerzas determinantes de ellas sean las del sentido valorativo, fuerzas que hasta llegar a la percepción —más allá de toda plasmación del elemento especial— son guiadoras, selectivas y determinantes. Pues al aprehenderse en forma objetiva los valores que se dan a la conciencia valorativa, se aprehenden de modo intuitivo, es decir, no en las formas del comprender, sino en las de la visión.

Es ésta una conexión —quizá toda una legalidad— que no es sólo peculiar del ensamblaje estético del acto, sino de toda conciencia humana, en la medida en que es determinada por valores. La ley debería ser más conocida en una relación práctica y sin distinción del grupo de valores de los que se trata. Conocemos radical y precisamente la fuerza directiva de los valores como fenómeno de la conciencia moral, también conocemos el fino y altamente diferenciado reaccionar del sentimiento valorativo frente a ella. Por lo demás se han mostrado los caminos muy peculiares por los que las fuerzas sólo sentidas se convierten en contenidos esenciales objetivamente contemplables. Estos caminos no son los del análisis posterior, tal como los describe la fenomenología de los valores, sino que se inician en medio de la vida justo por la presión de las situaciones reales, y siempre es la iluminación del contenido de valor algo intuitivo.

El esquema básico de la conciencia creciente de valores es el mismo en el acto estético. Sólo el tipo de intuición es diferente y también son distintas las ocasiones que le permiten entrar en funciones. También alcanza múltiples peculiaridades que no son accesibles a la visión práctica.

Sea de esto lo que fuere, resulta del ensamblaje estético del acto que los componentes determinados valorativamente no caen en él fuera de la actitud contemplativa básica, sino que son absorbidos por ella.

c) *El papel del sentir vital y moral de los valores*

Entretanto los valores mismos, de cuyo sentir y contemplar se trata aquí, no son de ninguna manera los valores estéticos. Son más bien todos aquellos que dominan nuestra vida práctica —y aun la teórica—. Son, ante todo, los valores vitales y los morales; pero tampoco falta el ancho territorio de los valores de bienes, sino que se extiende en lo que se da por supuesto tras aquellos. No deben confundirse con los valores que se hacen sensibles en el "disfrute" estético, en el agrado por lo bello y en el arrobamiento del contemplador.

Relacionemos esto con las cosas más conocidas: en el campo de la plástica y de muchos objetos de lo bello natural se trata de valores tales como lo fuerte, lo vivo, lo sano, el germinar y la fuerza de procreación, el poder físico y la finalidad, no se trata aún de la gracia del movimiento, la elegancia o armonía de la forma. De la misma manera, en el campo de la literatura y de lo humano se trata sobre todo de los valores de la bondad, el

amor, la fidelidad, la sinceridad y la justicia, de la capacidad de sacrificio, la valentía y la caballerosidad; aunque debe añadirse que también se trata de su contrapartida, los dis-valores, la injusticia, la desconsideración, la falsedad, la doblez. Pues entra en juego toda la vida humana en todas sus apariciones. Las figuras de la literatura son tan incomprensibles sin estos componentes de valor y dis-valor como las de la vida. El héroe debe tener el ánimo dispuesto al sacrificio —y debe darse el sentimiento de valor de éste—, pues de lo contrario el espectador, tanto en el teatro como en la vida, no podrá comprender al héroe como tal héroe.

Lo más importante de todo esto es que tales contenidos de valor son sólo supuestos de la visión estética y no constituyen el contenido estético de valor. Los valores vitales son y siguen siendo vitales, los morales son siempre morales. Pero deben ser sentidos en forma viva si han de iluminar el valor estético, muy distinto, del objeto. En este sentido puede decirse: la conciencia estética del valor está condicionada por la visibilidad valorativa del sujeto que contempla respecto a los valores extraestéticos. Y aquí se hace apresable la etapa más alta de la intuición en la visión estética. Se presenta en forma tan dominante en el ensamblaje del acto de la visión que co-determina hacia abajo todas las etapas inferiores, hasta llegar a la dirección de la percepción. Ésta es justo un dirigirse hacia tal o cual detalle de la visibilidad, que lo importante o considerable, según tales valores, deja aparecer. La frecuencia con la que se da el caso la experimentamos, en forma muy impresionante, en la vida por el hecho de que el sentimiento de valor, por su parte, es fortalecido y agudizado enormemente por la visión estética, y quizá aun despertado por ella.

"Cómo", en detalle, se sobrepone el valor estético al ético y al vital —en uno y el mismo objeto y en una y la misma visión— es asunto del análisis estético de valores y habrá de ser investigado en su lugar. Por ahora sólo habremos de retener que existe una relación condicionante que se extiende hasta determinar el acto de contemplación. En las artes figurativas, la visión está siempre dirigida hacia lo contenido que llega a la aparición. Lo contenido es el elemento formado y de éste resulta nuevamente válida la ley de que toda la multiplicidad de naturaleza y *ethos,* incluso sus leyes y su valor, lo constituyen por completo. Pero la nueva forma tiene que ponerse por encima de ello —justo como el valor estético se pone sobre el valor práctico y vital. Ésta es una de las razones por las que todas las artes figurativas empiezan

con la "imitación", para ir más allá de ella sólo mediante el progreso. Pero esto es adelantarnos.

d) *El agrado, el disfrute y el goce*

Es imposible separar de estas cosas la posición del agrado dentro del ensamblaje estético del acto. Es el reverso subjetivo de la visión y lo es en todos sus grados. Pero sólo es "subjetivo" en cuanto tono sentimental puro; lo que mediatiza y lo que muestra es algo muy objetivo —justo lo que constituye el contenido del "juicio de gusto". Éste sólo expresa lo que el agrado en la visión le dice. Así, pues, el agrado tiene un lugar central en el ensamblaje del acto.

Sin tomar en cuenta esta firme conexión, es por su género mismo un momento perfectamente independiente en la relación estética que no se deja retrotraer a nada distinto y que, en consecuencia, puede ser analizado en forma independiente. Le han consagrado una penetrante investigación Kant, entre los antiguos, y Moritz Geiger entre los modernos; los resultados que ambos alcanzaron se cuentan entre lo mejor que se haya logrado en el dominio de la estética. Sin embargo, existe el peligro de que justo la independencia del momento sentimental dentro del agrado empuje al análisis a lo subjetivo y lleve así a la estética a aquella coyuntura psicológica cuyo fracaso en el siglo XIX tratamos ya.

El auténtico momento estético del agrado sólo sale a luz cuando se ve su relación con el objeto. Pues lo peculiar del agrado estético es que no es menos "objetivo", es decir, relacionado con el objeto, que la visión. Señala valores y, exclusivamente, el valor estético. Es, sin más, la instancia que señala valores dentro del ensamblaje estético del acto. Junto a ella no existe ninguna otra. Por ello puede decirse también que es la forma primaria o inmediata de la conciencia estética de valores.

Se mide de inmediato lo que esto significa cuando se recuerda que en este "señalamiento" o hacer sensible el valor estético no se trata sólo de lo general, es decir, no sólo del ser bello en general, sino también de sus especializaciones, de los múltiples, casi innumerables, matices de valor. Pues estos últimos corresponden a los tonos sentimentales y gradaciones del agrado diferenciados hasta lo más sutil, tanto por la profundidad del experimentar (desde la diversión pasajera hasta la beatitud del arrobamiento) como por su cualidad.

Aquí se abre un amplio campo de la conciencia estética de valores, todo un reino de la multiplicidad de los valores que no

es menor que el de la multiplicidad de objetos o de actos. Pero debe decirse de una vez que sólo está abierto al sentir, no al pensamiento, y que la plenitud de diferenciación que se entrega en el agrado no se deja apresar por el análisis y los conceptos, ni traducirse en teoría y ni siquiera en una expresión aproximadamente adecuada. Justo aquí tropieza la estética filosófica con fronteras infranqueables, que debe conocer y respetar.

Pero si el agrado y el valor no se dejan separar en la contemplación, aunque el primero pertenezca al sujeto y el segundo al objeto, puede decirse lo mismo del agrado y el objeto. Pues el valor depende, en definitiva, del objeto. En consecuencia, sólo en su relación con el objeto se revela el aspecto de señal de valores que hay en el agrado. Aquí domina una estricta relación de coordinación; y de lo que se trata es justo de este aspecto del sentimiento estético de agrado.

Los conceptos más objetivos del "disfrute" y del "goce" (usado el primero por Kant y el segundo por Geiger) lo tienen en cuenta. Sin embargo, sólo se puede "disfrutar" algo y "gozar" algo. Tanto el primero como el segundo término mienta con el estar relacionado no sólo una causa, cuyo efecto sería el sentimiento, sino un objeto al que tienden expresamente el disfrute y el goce. La frase: el "agrado estético es disfrute (o goce)" quiere decir esto por lo pronto: que se subordina al objeto, se vuelve hacia él, se orienta por él y éste lo determina, es decir, que en este sentido es "objetivo".

Esto puede parecerle muy natural al hombre de sensibilidad artística. Pero quien lo medita verá surgir muy pronto lo enigmático tras esta naturalidad. Está en el carácter mismo de sentimiento que es propio del agrado; también podría decirse que está en lo condicionado, ya que ni el goce ni el disfrute niegan el carácter de lo condicionado.

Pero resulta evidente que justo la condicionalidad es algo secundario en el agrado estético, y la relación con el objeto lo primario. Esto resulta esencial psicológicamente para el género especial de la condición misma y necesitaría un análisis fenómeno-lógico propio. Sin embargo, estéticamente, lo específico del ensamblaje del acto en la conciencia del contemplador estriba en este cambio de importancia. Se trata del carácter de señal de valores del sentimiento. Que sólo es posible cuando lo condicionado que hay en él tiene su importancia fuera de sí, en algo distinto, que se le da en la condicionalidad. El disfrute estético no es un disfrute que se vuelve sobre sí mismo, el goce

estético no es goce de sí mismo. Por el contrario, cuando desemboca en goce de sí mismo (desde luego esto sucede muchas veces), no es ya goce estético y se oscurece el sentimiento artístico de valor hacia el objeto, aunque también puede extremarse. Ahora bien, no tenemos ninguna otra medida del valor y absolutamente ninguna otra conciencia del valor de lo bello que no sea el goce peculiar o el disfrute del objeto. Por ello, todo el peso del sentimiento estético de agrado recae en su parte objetiva, es decir, en el carácter de señal de valor del sentimiento. Este aspecto sale a luz en la gradación de la profundidad y en la peculiarización del goce que desata la intuición del objeto.

e) *La doctrina kantiana del disfrute estético*

Kant enseñó tres cosas acerca del disfrute estético en la *Crítica del juicio*. Están contenidas en los primeros dos puntos de su "Analítica de lo bello", y deben enumerarse aquí, con otros puntos de vista, en una serie libremente elegida, tal como corresponde a los puntos del problema ya tratados.

1) El disfrute estético es "subjetivamente general" (intersubjetivo) y necesario. Esto no quiere decir que todo hombre deba experimentarlo por necesidad una vez que se le da el objeto; pero sí que todo aquel que aporta las condiciones de su entendimiento debe experimentarlo. Esta generalidad subjetiva se mantiene ante la completa individualidad del objeto, pues no se trata de transferencia a otros objetos.

2) Es disfrute sin concepto, sin subsunción bajo algo general o bajo una regla que debiera ser aprehendida como tal. Y su propia generalidad (la "subjetiva") es, en la menor medida que cabe, la del concepto. Esto viene a significar la completa exclusión de la estética intelectualista. El disfrute debe presentarse sin concepto ya por el hecho mismo de que es experimentado directa mente en la percepción y en el contemplar puro. Y puede añadir se: porque no tiene un saber acerca de lo general, ni conceptos, ni entendimiento de leyes; es más, no es conocimiento en ab soluto y, por tanto, tampoco posee un criterio fuera de él o sobre él.

3) Es "disfrute desinteresado". Esta famosa definición no quiere decir, desde luego, que quien goza no tenga ningún interés en el objeto estético como tal. Se puede, muy bien, estar estética mente interesado en él, aun en un alto grado, sin perder la actitud correcta; así por ejemplo, puede tenerse el mayor interés en la obra en formación del artista, como también en la obra terminada y en su destino posterior según la comprensión o incomprensión

de sus contemporáneos. De nada de ello se habla aquí, pues tal interés está ya condicionado por el agrado estético en el objeto, es su consecuencia. Se trata sólo del interés que determina por su parte al agrado, el interés práctico en el objeto, tal como se presenta cuando el objeto debe servir como medio para otra cosa. Este interés está excluido del agrado estético; sería un interés por mor de un valor extra-estético. Quien goza no conoce tal interés, aun cuando se tratara de los más altos valores morales.

El primero de estos momentos kantianos, la generalidad intersubjetiva, señala claramente el firme enraizamiento del disfrute en el objeto: quien pueda contemplar el objeto de manera correcta (estéticamente adecuada), debe experimentar necesariamente el mismo agrado que cualquier otro que llene la misma condición de la visión. En ello se asemeja lo convincente en el agrado estético a lo convincente en el *a priori* práctico y teórico; pues también esto lleva la misma condición: también un axioma matemático esclarece sólo a quien es capaz de entenderlo.

Por el contrario, el segundo momento muestra la diferencia entre el juicio de gusto que se anuncia en el agrado y el aprioriismo. Este último está ligado a algo general objetivo y, por lo tanto (según Kant), a la ley y al concepto. Nada de esto contiene el fenómeno del disfrute estético; pues el objeto del agrado es siempre individual (objetivo y no general). Por ello dice Kant: "El juicio de gusto mismo no postula la concordancia de todos... sólo pretende esta concordancia de todos". *

Por último, el tercer momento es de tipo muy diferente. La frase "disfrute desinteresado" orienta la independencia del juicio de gusto, su libertad ante determinados factores de género extra-artístico, en suma, su autonomía. Y en la medida en que se anuncia en el agrado, se mienta también la autonomía del agrado estético frente al objeto. Así, pues, se trata de la peculiaridad e irreductibilidad del sentimiento de valor y, en forma mediata, del valor estético mismo.

Si se entiende la definición kantiana en el sentido que acaba de darse (que desde luego prescinde de los supuestos idealistas del sistema de Kant), encontramos en ella un conocimiento de largo alcance. Actualmente nos es muy familiar, por la ética material de los valores, ver la instancia que otorga toda conciencia de valores en el sentimiento de éstos. Pero fue Kant quien conectó por vez primera la conciencia de valores en la relación estética (el "juicio de gusto") con el disfrute (o el agrado) como

* *Crítica del juicio,* 1* ed. alemana, p. 26.

instancia que otorga. Así, pues, aquí se encuentra el verdadero lugar de origen de toda la teoría posterior de los valores —mucho antes del desarrollo de un concepto de valor fenomenológicamente correcto. Pues agrado y disfrute se reconocen aquí unívocamente como los momentos sentimentales estáticos que señalan valores— y se reconoce incluso su peculiar objetividad y validez general en ropaje subjetivo.

Por otra parte, en el rechazo kantiano de todo interés extraestético se expresa claramente de nuevo la liberación de la conciencia estética frente a la conexión vital. "Interés", en sentido kantiano, es el estar preso en lo actual y en la situación; una disposición sin "interés" es el desprendimiento de ambos. Esto se justifica aún más cuando se agrega el concepto de goce; en él resulta más fácilmente apresable el momento de la pura entrega al objeto, y donde el goce es más profundo llega al arrobamiento del contemplador frente a su ambiente real y más allá de lo cotidiano. Hablamos entonces sin duda, de "olvido de uno mismo", pero pensamos que se trata más bien de un olvidarse de la conexión real y del presente con sus exigencias.

Este liberarse, un estado flotante por así decirlo, es experimentado como agrado y puede ser gozado; pero es atribuido al objeto como poder maravilloso de éste. Después, en la medida en que el acto de contemplación sea auténticamente estético, se goza el objeto y no el propio estado. Lo arrobador —y no el arrobamiento— es lo "bello". Y con ello concuerda el que, al estar destacado del contexto vital real, corresponda y sea atraído (o trasladado) a otro contexto —al mundo que nos abre el objeto.

Así, las determinaciones kantianas —sin que tengamos que desviarnos de ellas— llevan mucho más allá de sí mismas. Pues el agrado puro en el objeto se plantea, a pesar de toda objetividad, una participación del yo, se desarrolla siempre como una especie de realización del yo. Es evidente que ésta es la frontera del desinterés. Es experimentada en el goce estético como un ser atraído que puede aumentar hasta el ser arrebatado. Sin embargo, esta participación del yo está muy lejos de superar la distancia al sujeto. Esta última es y sigue siendo esencial; el objeto sigue siendo insuperable frente al sujeto— en no menor medida que en la pura relación cognoscitiva, sólo que de manera diferente.

El goce estético no supera jamás la disposición contemplativa. Ahora bien la visión presupone el quedar uno frente al otro. El goce estético no es un "diluirse" en el objeto, un unificarse con él, una *unió mystica.* No lo es ni siquiera en la música; donde el

dejarse llevar pertenece por esencia a su forma de aparición. Esto no contradice el fenómeno del ser aprehendido por el objeto (en oposición al mero aprehender), del ser conmovido, arrebatado y ni siquiera el ser suspendido y ser transladado a su mundo. Ninguna de estas imágenes habla de una desaparición del estar uno frente al otro y de la distancia; hablan sólo de interioridad e "intimidad" de fuertes sentimientos de la introyección, que es lo peculiar del agrado que se une a la visión pura.

Pues en el agrado estético tenemos que ver con una síntesis que cubre la contraposición entre la distancia y el cautiverio más íntimo. El idioma carece de término para nombrar esta relación. Dialécticamente puede describirse por medio de la "superación" hegeliana; el acento de tal superación de la distancia debe estar entonces en el segundo significado de la palabra, en el "conservarse"; mientras que el tercero, el "levantamiento" expresa, en una nueva relación, la síntesis que ya no es apresable conceptualmente como tal.

Si consideramos válido este género de síntesis en su incomprensibilidad, se manifiesta de nuevo el sentido del desinterés kantiano desde otro ángulo. El interés está necesariamente determinado en cuanto al valor. Sin embargo, como ya se mostró, los valores extra-estéticos están representados en el contenido del objeto estético casi en toda su multiplicidad, aunque no condicionan el agrado estético, representan más bien el papel de condiciones. Más precisamente su introyección correcta es condición del sentimiento estético de valores. Ahora bien, el agrado estético no es un agrado por estos componentes de valor, ni por los éticos ni por los vitales, si bien éstos se dan también a la conciencia en la forma de sentimientos de agrado (respuestas de valor positivas).

Así, pues, también aquí tratamos con una relación de superación. El goce estético no vale con respecto a estos valores condicionados, por altos que puedan estar, pero como quedan conservados en él y son sus supuestos, queda referido a ellos, en su objeto; se levanta por encima de ellos y sólo se relaciona de inmediato con el valor estético que llevan. En consecuencia, el goce estético se sobrepone a los sentimientos de valor extra-estéticos. El momento de agrado que hay en él constituye la síntesis de su superación (neutralización) y su conservación, y con ello se destaca unívocamente de ellas.

Pues el goce estético sólo señala valores para el valor estético. Y esto tiene una significación central en el ensamblaje estético de actos, pues no experimentamos ni sentimos de otra manera el

valor estético. Por ello, lo específicamente estético del agrado no puede disolverse en otros componentes —como tampoco en determinados sentimientos de formas, si bien éstos existen previamente y se dejan señalar de manera aproximada, como en los sentimientos de agrado condicionantes de tipo extra-estético.

Si se desplaza un poco la perspectiva y se vuelve de nuevo, al hacerlo, a la relación general entre valor y agrado, se presenta así toda la situación.

Todo sentimiento afirmativo de valores tiene carácter de agrado: el cotidiano que se adhiere a cosas y situaciones, el vital (eminente en lo sexual) y el ético (en alegre concordancia, reconocimiento, edificación, admiración, entusiasmo); de la misma manera el sentimiento negativo de valores tiene el carácter de desagrado (rechazo, opresión, desprecio, asco). Todos los actos que señalan valores (respuestas a valores) tienen la forma del agrado o desagrado, por distintos que puedan ser en lo demás. Así, pues, el componente de agrado característico del ensamblaje de actos estéticamente receptivo no es algo único.

Lo especial del agrado estético se presenta sólo por la disposición contemplativa. Esta disposición es la de la visión, en especial, la de la visión superior, pero, dentro de ciertos límites, lo es ya la percepción estética. Si la visión fuera separable del agrado, tendríamos que ver con una laxa unión de actos. Pero no es éste el caso, la visión es esencialmente agradable, y el agrado es esencialmente agrado contemplativo. La entrega misma en la visión, el sentimiento intensificado hacia los detalles imponderables —sin importancia y siempre pasados por alto en la vida diaria— está determinado por el agrado, pero éste es un sentimiento de valores, exclusivo del valor estético que se sobrepone a todos los valores prácticos. La visión estética, con su disposición peculiar, permanente, está pues capacitada, por su unidad con el agrado, para aquella síntesis entre el perderse en el objeto y el guardar la distancia frente a él; síntesis que, como ya se mostró constituye la unificación de momentos de la disposición anímica que por lo común no son unificables.

Si el entregarse fuera un entregarse a los componentes de valor condicionantes (los vitales y los éticos), la visión tendría que superarlo, pues superaría la distancia. En tal caso el agrado estaría determinado por intereses. Por la superación de los intereses —en la que queda conservada sin embargo la introyección de valores con aquellos componentes de valor— puede conservarse también

la relación contemplativa hacia el objeto, porque está medida en el ser uno con un sentimiento de valor de orden superior.

Por último debe decirse aquí todavía una palabra acerca del deslizarse del goce estético hacia el goce de sí mismo. El goce estético es algo valioso de suyo. Por ello el sujeto puede gozarlo como estado (estado propio). Se señaló por qué este goce de sí mismo no es agrado estético y también por qué es tan familiar a ciertos hombres introvertidos y por qué obstaculiza, expulsa o falsea al auténtico agrado estético por el objeto —y con él la relación contemplativa. Si se retiene este deslizarse hacia el goce de sí mismo junto con el deslizarse contrario hacia los valores determinantes (éticos, vitales, etcétera), se ve cómo el auténtico agrado estético se mantiene en un estrecho plano entre dos formas emparentadas, aunque fundamentalmente distintas, del agrado, ninguna de las cuales lo alcanza y ninguna de las cuales es "desinteresada" en sentido kantiano. Pues a ambas les falta distancia, en ambas es distinto el objeto y en ninguna de ellas se llega a la síntesis, característicamente estética, entre agrado y visión.

De dos lugares parte una gran petición al contemplador de lo bello, que éste debe cumplir en su disposición: la liberación interna del agrado por el valor práctico de lo contenido en el objeto y la liberación del valor del estado del propio sujeto. Quizá esta doble libertad interna sólo se alcanza plenamente rara vez. Pero ciertamente en la vida diaria no siempre observamos el deslizarse hacia una u otra parte. Así sucede que nos engañemos con facilidad acerca de la pureza y autenticidad del propio agrado estético.

Pero la petición subsiste. La obra de arte la plantea muy estrictamente al contemplador. En qué medida se la cumple es algo sobre lo cual sólo tiene un poder limitado la obra acabada, por más perfecta que sea. La fuerza arrebatadora que de ella parte no sobrecoge a todos. El contemplador debe aportar la capacidad de entrega con todas sus condiciones anímicas previas.

SEGUNDA SECCIÓN

LA ESTRUCTURA DEL OBJETO ESTÉTICO

CAPÍTULO 4. *Liga con el análisis del acto*

a) *Doble visión y doble estrato del objeto*

El análisis provisional del ensamblaje del acto se movió visiblemente en preliminares. Si bien quedó claro que tenía que atenerse, paso a paso, a los momentos del objeto y a sus valores. No tiene nada de asombroso, pues todo momento del acto corresponde a un momento del objeto. Pero es una relación que puede evaluarse de otra manera; desde luego, sólo una vez que sabemos algo más sobre el objeto. El análisis del acto no está cerrado por tanto. Pero sólo puede obtener nuevos puntos de vista a partir del análisis del objeto.

Así, pues, la pregunta por la fábrica del objeto estético nos hace penetrar en la verdadera investigación fundamental.

La anteposición del análisis provisional del acto no contradice esto. El acto da puntos de apoyo y, en el estudio actual del problema, es la parte mejor preanalizada del todo. En consecuencia los puntos del problema como tales son apresables en él, si bien no pueden resolverse en él. Ya numerosos enigmas lo señalan —en mayor medida la introducción misteriosa del agrado "en" determinados momentos del objeto; lo que, a su vez, es idéntico a la síntesis entre visión y goce.

Así, pues, aquí debe iniciarse el nuevo género de investigación. Pero, para ello, hay que mostrar antes por qué puntos débiles del objeto puede empezarse. A este respecto, la estructura ya examinada del ensamblaje del acto da las primeras indicaciones: 1) la doble visión está acoplada, la percepción y la visión superior de algo no perceptible, en la que aquélla empuja a ésta; y 2) lo

perceptible está realmente presente, lo dado a la visión superior no es real o no necesita serlo, es contemplado por añadidura, a saber, por una clara influencia de la espontaneidad.

Es una indicación clara de la estratificación del objeto estético mismo. Pero la simple separación en dos miembros no dice en qué consisten los estratos, ni cómo se levantan entre sí y cómo están unidos.

El pensamiento es muy viejo en esta forma general. E igualmente viejas son las respuestas a la pregunta acerca de "qué" es lo que hay detrás de lo perceptible. Platón nos enseñó que es "la Idea" y es ella la que es aprehendida por la visión superior. Con ello se mienta lo general en oposición al caso real, y según el tipo de una imagen originaria que preexiste en su pureza y perfección (idealidad). En consecuencia, "bella" sólo es en verdad la idea que, en el caso particular en la cosa, se vislumbra poco claramente, sin embargo, si pudiera desprenderse por completo de la percepción se podría aprehender lo bello como tal sin mezcla y puro.

Siguiendo esta tendencia, se va a parar en la separación entre la percepción y su objeto real. En Plotino y en su discípulo tardío, Marcilio Ficino, se presenta en forma semejante. La función del contemplador es efectuar esta separación y ascender, a partir de lo sensible, hasta lo "bello inteligible", "purificarse" interiormente y no elevarse a una visión mediatizada por los sentidos.

Es evidente que esto está en contraposición con la influencia sensible en el acto de aprehensión estético. Esta influencia sin embargo, es esencial y debe, más bien, ser entendida en su peculiaridad. Toda la relación ha sido interpretada aquí según el tipo de la relación cognoscitiva y, además, se la ve en forma intelectualista, como si en la visión estética no se tratara más que de penetración y visión de esencias. A ello corresponde la confusa significación de lo σαλόν entre los antiguos: es tanto lo bueno (valioso, perfecto), como lo bello, por ello no corresponde al sentido del objeto estético. A éste es al que menos justicia hace la visión de las ideas. En la relación estética auténtica aparece justo el objeto dado sensorialmente como bello. La belleza de la idea, cuando se da, no es pues belleza en sentido estético.

Fue el idealismo alemán el que logró salir primero de este callejón sin salida. Ya se ha señalado cómo abrió Kant el camino. Schelling y Hegel lo siguieron. Ahora se afirma: lo bello no es la idea misma, sino "el aparecer sensible de la idea".

La fórmula es hegeliana, pero la idea es casi propiedad común de todos los idealistas; también Schopenhauer lo sostiene, de manera consciente, como un género de platonismo "mejorado".

Ahora bien ¿qué es lo nuevo en "el aparecer sensible de la idea"? Se lo puede resumir en tres puntos: 1) Lo bello no es la "idea", sino el "aparecer"; y si bien es aparecer de la "Idea", no es ya justo ésta misma. 2) El aparecer es sensible; con ello se reconoce el objeto como objeto de la percepción, de la que no se separa ni aun en la visión superior. 3) Ya que la Idea misma no es sensible, pero aparece en algo sensible, el objeto debe ser doble; debe consistir de un producto sensible-cósico como primer término y de la "idea" como trasfondo. No llama mucho la atención el que el trasfondo deba tener un modo de ser distinto (o pueda tenerlo) que el primer término, cuando menos mientras se retiene su adhesión a la Idea.

Con ello se efectúa el giro decisivo en el problema de lo bello. No se trata ya de una metafísica arrogante de lo bello, sino de la más modesta, aunque mucho más difícil de llevar a cabo, fenomenología de lo bello. Y a la vez se descubre el doble rostro del objeto estético. Ahora se puede empezar ya, con toda seriedad, el análisis de su esencia. El núcleo de esta esencia se ha hecho también visible: está en la relación del aparecer.

Sin embargo, esto es sólo un principio. De inmediato ha de preguntarse: 1) ¿qué es la Idea que debe aparecer ahí? y 2) ¿en qué consiste el aparecer? Aquí se entiende aún por Idea algo general y de principio (más o menos al modo platónico); el supuesto sigue siendo que la naturaleza y el hombre han sido formados según prototipos ideales (Schelling, Schopenhauer). Pero ¿se da esto en realidad? También esto es un resto de la vieja metafísica que se ha conservado sin advertirlo.

Aun si la belleza no ha de ser ya la perfección de tales Ideas, sigue unida aquí a la aparición de la perfección; y en esta medida sigue dependiendo el valor estético del carácter valioso de lo perfecto —por ejemplo, en la literatura en el ánimo heroico del héroe y en la grandeza moral del gran hombre. Pero éste es justo el error de esta teoría: lo que constituye la esencia de lo bello no es la aparición de algo perfecto (imagen originaria, tipo ideal), sino el hecho de que "aparezca" y, a saber, 1) que aparezca sensiblemente y 2) que aparezca sin tomar en cuenta la realidad ni la irrealidad. Qué deba ser, según su contenido, lo que aparece no es todavía muy visible; sigue siendo un problema.

A la otra pregunta acerca de en qué consiste el aparecer cabe responder, por lo pronto, que la expresión no es muy feliz. Aparecer recuerda siempre el engaño y la ilusión. Y justo esto conduce al error. Pues, como ya se mostró, aquí no se simula nada, ni la

perfección ni el prototipo, ni la realidad de algo irreal (por ejemplo, en la literatura, la de las personas y conflictos que se presentan). Más bien se hace llegar algo accesible a la visión superior a la visibilidad sensible, por el firme enlace entre esta visión y la percepción. Pero este enlace no simula una realidad donde no la hay ni se dice nada acerca de lo que debiera ser ese "algo" accesible a la visión superior.

En consecuencia, ni "idea" ni "aparecer" aciertan. Ambos habrán de ser sustituidos por conceptos adecuados más precisos.

b) *La corrección necesaria al "aparecer de la Idea" hegeliano*

Por ello hay que hacer aún una segunda corrección a la determinación del objeto estético; la primera —la hecha por Hegel a la determinación platónica— no es bastante.

Pero si quitamos del "aparecer de la Idea" la "Idea", veremos muy pronto que no se puede hacer así. La Idea de los idealistas no salió por completo del aire: hay desde luego ideas que desempeñan un gran papel en las artes. El ejemplo más conocido de este tipo lo constituyen las ideas religiosas, que hicieron surgir históricamente la mayor parte del gran arte que poseemos; las imágenes antiguas de los dioses, las *Madonnas* italianas, los templos, iglesias, himnos y oratorios y aun la tragedia. Lo mismo podría decirse de muchas ideas morales, en la epopeya, el drama, el arte del retrato y aun la música.

Todo esto es y seguirá siendo esencial. Pero está muy lejos de constituir todo el contenido que aparece en la obra de arte. A éste le corresponde mucho más y, entre ello, justo lo no-ideal, individual, único y también típico, que, por ello mismo, no se asimila ni con mucho a la generalidad de lo ideal. Aquí pertenecen los caracteres de las figuras literarias, que no se dan sensorialmente, sino que sólo son mediatizadas por los sentidos y no se presentan con la pretensión de ser reales; se cuentan entre lo que aparece pero no son asimiladas a las ideas generales, ni tampoco a lo típico. Por último, las escenas que se presentan, los conflictos, destinos, hechos, pasiones, aparecen, por lo pronto, como los de personas individuales y son entendidos como tales. Algo semejante sucede con las personas en el arte del retrato, y aun con las figuras y rostros en la pintura anecdótica que compone libremente sus escenas, y lo mismo en el paisaje especial en el cuadro, aunque no haya sido tomado de la realidad.

Todo esto es esencial y no sólo para las artes. Pero se cuenta sin excepción entre lo que aparece, y en el arte aun entre lo

irreal; se da a la visión superior y sólo en la medida en que es co-contemplado se eleva la percepción cotidiana a percepción estética. Es más, en la medida en que es co-contemplado, puede presentarse por su mediación una visión aún más alta que, en realidad, se asimila a las ideas generales, religiosas, morales, etcétera.

El idealismo pasó por alto un miembro esencial en la estratificación del objeto, quizá varios miembros. Tal como en la estratificación del acto receptivo debe de haber un eslabón de la visión entre la percepción y la visión de Ideas, así en el objeto estético debe de haber un estrato intermedio entre lo dado a los sentidos que hay en él y el contenido de ideas del todo ajeno a la percepción. Y este estrato intermedio debe pertenecer a la vez a lo último de lo que se manifiesta y a lo primero que es concreto, intuitivo e individual.

Así vista, adquiere la corrección hecha al "aparecer de la Idea" un peso muy significativo. La fórmula de los idealistas era aún demasiado sencilla; unía directamente en el objeto los opuestos que contiene, pero no se preocupaba de todo lo que constituye el espacio intermedio. Los extremos solos no constituyen el todo. Sin embargo, la auténtica plenitud que yace en el objeto estético es naturalmente justo este todo. Así, pues, también por parte del objeto debiera haber más de un miembro, y la riqueza de lo contemplado debiera consistir en la abigarrada multiplicidad que llena este espacio de juego. Con ello se abre, de hecho, un nuevo camino al análisis de la estructura del objeto estético; y puede preverse que la esencia verdadera de su estructura se podrá aprehender más rápidamente en la relación que los estratos guardan entre sí.

No puede preverse hasta dónde llevará esto, por ejemplo, si es posible llegar a la esencia de lo bello por este camino; ni mucho menos, si se la podrá agotar de esta manera. Pero como el camino apenas ha sido hallado, promete desde luego nuevas informaciones.

Mucho menos central es el otro aspecto de la "corrección". Afirmaba que no se trata, en verdad, de un "parecer", sino de un aparecer. El sentido del cambio está en el rechazo de la "apariencia", en la medida en que ésta encierra un momento de engaño. Pero no se trata sólo de esto. Tras el "aparecer" hegeliano se esconde todavía un resto del viejo intelectualismo: apariencia quiere decir oposición a la verdad, la verdad se da sólo en el terreno del conocimiento, así, pues, sólo se da apariencia donde

se trata del conocimiento (como límite o como falla de éste); o a la inversa: sólo donde se trata de que "algo sea así", pueden caber la apariencia, el engaño y el error.

Pero aquí no se trata para nada de esto. Quien, al leer un cuento, una balada o un relato cualquiera, no pueda desprenderse de la pregunta de si "ocurrió en realidad así", no aprehende la obra literaria como tal, no la contempla estéticamente, sino en forma ingenuamente realista, infantil. Y es justo este realismo lo que impide la visión, la entrega, el goce y, por último, el destacarse de la conexión real. Impide, como un plomo, la elevación y no le permite llegar a la libre visión estética.

Por el contrario, el "aparecer" es como tal del todo indiferente a lo real y lo irreal. Lo que aparece, se presenta sin peso terrestre, sin responsabilidad de ser verdadero o falso, sin pretensión de verdad. Por ello, sólo es aprehendido como aparición. Desde luego, siempre es "objeto", pero sólo intencional, es decir, tal que se disuelve en su ser objeto, y no como el objeto cognoscitivo que tiene un ser supraobjetivo.

El hecho de que, a pesar de todo esto, haya una pretensión de verdad en la literatura, lo mismo que en todas las artes representativas, significa algo muy distinto. De ello se hablará más adelante en otra conexión.

c) *La posición del agrado estético autónomo*

Con ello se arroja una nueva luz sobre la relación del aparecer. Ahora se ve que no descansa sólo en la estructura del acto, sino, a final de cuentas, en una relación estructural en el objeto. Pero esto no es lo único que llama aquí la atención. También el ensamblaje del acto aparece bajo una nueva luz, y justo aquel aspecto que es más difícil de apresar: el agrado, el disfrute, el goce.

Ya hemos visto, respecto al agrado, que no depende de lo que aparece, ni tampoco de lo dado a los sentidos, "en" lo cual aparece, sino del aparecer mismo. Esto se complementa con el hecho de que tampoco depende de un contenido de Ideas —y que por esta razón no es respuesta de valor a otros valores que no sean los estéticos—, sino exclusivamente del modo en que se ofrece a la conciencia lo que aparece (con todos sus componentes de valor). Ahora bien, el agrado es el verdadero factor que señala valores dentro del ensamblaje del acto estético; es decir, por medio de él y sólo por él —a saber bajo su forma— se nos da el ser bello como tal.

También esto fue desconocido por la estética idealista, si bien Kant había penetrado ya el asunto. Mientras ésta se mantuviera en un "aparecer de la Idea" en lo sensible, no era posible valorar el sentido del "disfrute desinteresado". Siempre se tuvo la impresión de que debiera haber una aprehensión más perfecta de lo bello que la condicionada sensorialmente, el "aparecer sensible". Por ello, puso Hegel el pensamiento filosófico-conceptual por encima de la visión estética. En el "aparecer" se fijó el odio a lo imperfecto —una aprehensión engañosa, y éste tenía que ser superado por una aprehensión pura. Así, pues, el supuesto seguía siendo que lo que aparece debía ser "aprehendido", como si fuera un ente, que no llega aún a toda su plenitud en el aparecer.

En consecuencia, al entender Hegel la relación estética hacia el objeto como intuición, había para él algo degradante en tal concepción. Así tenía que ser, mientras se partiera del esquema del aprehender que es y seguirá siendo, precisamente, un esquema teórico del acto. Por ello pudo poner al concepto por encima de la visión, y hacer pasar el agrado a un segundo término.

Ahora bien, el agrado en la relación estética es muy distinto del de la relación teórica y, desde luego, completamente diferente del de la práctica. Lo que no se debe sólo a que dependa de valores muy diferentes. También es autónomo en otro sentido. Sólo por él se convierte el objeto en un objeto de valor. El valor del logro práctico o de la penetración intelectual existen objetivamente aun sin agrado; en cambio, el valor de una obra de arte existe sólo "para" un sujeto intuitivo que goza en la visión. Así, pues, el agrado es co-constitutivo del valor que muestra y que lo determina. En este sentido el agrado estético es autónomo. Al aparecer le pertenece el ser espiritual "al que" se aparece algo. Pero como el valor estético no depende de lo que aparece, sino del aparecer mismo, el ser que lo recibe espiritualmente participa del valor estético. Y como este mismo ser experimenta el agrado estético, su autonomía no consiste en la autonomía del valor previamente dado —como en cualquier otro terreno—, sino en su co-creación del valor estético.

No es posible apresar del todo esta relación desde aquí. Más adelante, en el análisis del objeto, se podrá comprender mejor. Aquí se impone sólo el fenómeno de que el sentimiento estético de valores es a la vez co-constituyente —lo que los demás sentimientos de valores no son jamás.

El fenómeno permite documentarlo muy bien. El valor estético no permite ser anticipado; no existe para ninguna conciencia

antes de presentarse en el objeto particular. En consecuencia, no es apresable objetivamente sin la visión, que es a la vez un agrado por la visión. Por ello está tan ligado al caso particular y, estrictamente, no sólo a él sino aun a la visión particular en la contemplación única; en una segunda contemplación puede ser ya distinto, pues todo contemplar es un llevar de nuevo a cabo la síntesis en la que consiste el aparecer. Sin embargo, el valor estético depende del aparecer como tal.

De manera mediata hay otro comprobante en el hecho de que el lenguaje no posea expresiones para estos valores. Las imágenes que utilizamos para hacérnoslos comprensibles son todas insuficientes y no aciertan en lo único. El sentido estético es un producto tardío del espíritu; el lenguaje era ya un sistema acabado cuando aquél apenas se levanta. El lenguaje tiene una orientación práctica. Por ello, permanecen los valores estéticos tanto tiempo sin descubrir; y al ser descubiertos se los ignora aún por mucho tiempo, se mezclan con valores éticos y vitales —piénsese, por ejemplo, en la experiencia, axiológicamente sin aclarar, de la belleza humana—, y así se nos desaparecen tras éstos, en tanto que en el agrado autónomo éstos desaparecen tras los valores estéticos (pues son sólo meras condiciones).

Ahora es posible sacar una conclusión acerca del carácter de los valores estéticos: puede expresarse en los siguientes puntos:

1) No son valores de un ente en sí, ni de un ente real como los valores morales. Por ello no tienen adherido un deber ser. Son valores de algo que sólo "es para nosotros". Desde luego, son valores auténticamente objetivos, es decir, valores del objeto encuanto tal; pero el objeto mismo no es en sí, sino sólo para un sujeto que lo aprehende estéticamente. Si consistiera sólo en lo dado a los sentidos no sería así; pero lo sensorialmente dado que hay en él es sólo una parte de él, y esta parte sola no lo con vierte en un objeto estético. También pertenece a ello lo que aparece y esto no necesita ser real. Sólo el todo es el objeto estético. Así, pues, este todo existe sólo "para nosotros", en la medida en que somos contempladores adecuados.

2) También puede decirse: los valores estéticos son valores del objeto como tal; no son valores del acto (sea de la visión o del agrado), ni de un ente en cuanto tal, que sólo el acto con vierta en objeto para él, sino sólo valores del objeto en cuanto objeto. Por ello, existen independientemente de la realidad y aun de la realización de lo que aparece.

3) Esto quiere decir que dependen de la relación del aparecer como tal; pero también de ella coma un todo. Los miembros de

esta relación se presentan también separados, pero entonces no forman un objeto estético. Los valores estéticos están, por ello, condicionados al sujeto en un sentido diferente al de otros valores (por ejemplo, a los valores de bienes que también existen sólo "para" un ser al que le parecen buenos). El sentido del "ser para nosotros" no es aquí un parecer algo bueno, sino sólo un ser objeto que existe "para nosotros".

4) Por ello, estos valores no son objetivos en general como lo son los valores vitales y morales, sino que en cada objeto son valores especiales, peculiares sólo de él, individuales. Existen maneras infinitas de aparecer; en cada "elemento" y en cada materia son distintas. Sin embargo, hay desde luego rasgos generales de lo valioso estético que corresponden a rasgos generales o típicos de la relación del aparecer, pero esto constituye géneros sólo esquemáticos, "débiles", por así decirlo, de lo valioso objetivamente. Los valores auténticos están en la peculiaridad única, y todo lo que pudiera comparársele en el reino de lo bello se queda en la superficie.

Los géneros y especies de las artes y aun los estilos que los enlazan se refieren también, en primera instancia, a la estructura del objeto y sólo de manera mediata al valor estético. Y con frecuencia son comunes los caracteres generales del valor de especies y estilos de las artes. Por el contrario, los valores auténticamente estéticos apenas son tocados por tal diferenciación, y nunca apresados por ella.

Sin embargo, el carácter de valor estético —el ser bello y su diferenciación— depende de la estructura del objeto, del todo en su multiplicidad de estratos. El camino de una parte preliminar del análisis del acto lleva al análisis de la estructura del objeto; puede llevar en el mejor de los casos por encima de él —y sólo así— al análisis de valores. El análisis de la estructura del objeto tiene un lugar central para el planteamiento de la estética y las conclusiones más importantes tanto para el problema posterior del acto como para el problema del valor —en la medida en que la situación actual del problema nos permite acércanos a él se encuentran en primera instancia en él.

CAPÍTULO 5. *La ley de la objetivación*

a) *El papel de la "materia"*

Las últimas declaraciones nos han llevado al problema del ser en el objeto estético. Se ha demostrado ya que es un error suponer

que le conviniera un ser autónomo, independiente del sujeto (un ser en sí). Pero, por otro lado, se mostró que una de sus partes existe con independecia del sujeto. Con ello se plantea el problema de su modo de ser. Resolverlo es una tarea ontológica. Tal tarea está presupuesta en toda pregunta ulterior y debe ser emprendida desde ahora.

De acuerdo con una conexión más amplia, esta tarea pertenece al problema general del ser espiritual. Pues así como el objeto estético sólo existe "para" un ser espiritual, así hay encerrado en él siempre algo de contenido espiritual, cuando menos un determinado modo de ver o de aprehensión. En el objeto natural no puede verse esto sin más, pero sí en el producto artístico. Por ello habrá de hablarse aquí exclusivamente, por lo pronto, de la obra de arte; en ella es, sin más, evidente que es un testimonio del espíritu y que tiene dentro de sí algo del espíritu generador que la ha hecho.

Por su género, la obra de arte pertenece a una forma especial del ser espiritual, al "espíritu objetivo". Es objetivación, es decir, lleva a la objetivación un contenido espiritual. Objetivación no es sólo la obra de arte, sino también todo otro producto que haga surgir el espíritu humano, desde el instrumento y el utensilio de invención propia, hasta la obra escrita. Tiene la forma de la objetivación todo lo que, a partir del espíritu de épocas anteriores, alcanza históricamente al espíritu modificado del presente y que es experimentado como un testimonio. La escritura desempeña aquí el papel principal. Pero no por ello necesita ser una obra de arte. Aun la sencilla descripción de hechos y el escrito científico tienen la misma forma básica y modo de ser de la objetivación.

Ahora bien, es ley fundamental de todo ser espiritual el que no pueda subsistir libremente, sino que sólo se presente descansando en otro fundamento del ser. Así, el espíritu personal del individuo particular descansa en una vida anímica y ésta, a su vez, en la vida corporal y orgánica; esta última es sostenida por el ser inorgánico físico. Domina aquí una cadena de condicionalidad "desde abajo", de acuerdo con la cual lo superior es sostenido por lo inferior; y como la vida espiritual constituye el grado más alto del ser, es sostenida por toda la sucesión de grados inferiores. Pero lo que es válido del espíritu personal vale también respecto al espíritu histórico objetivo que constituye la vida espiritual común de pueblos y épocas enteras; también él descansa, es sostenido por la vida anímica del individuo tanto como por la vida

tribal de los pueblos, es decir, en última instancia, también por series enteras de grados del ser o (según expresa el término ontológico) por fábricas enteras de estratos del mundo real. Pues el ser espiritual no puede subsistir sin la estratificación del ser que lo soporta desde abajo.

Lo que es válido respecto de las dos formas del espíritu vivo (la personal-subjetiva y la histórico-objetiva), conserva también su validez en el espíritu objetivado. La objetivación es justo la tercera forma básica del espíritu. No es, desde luego, espíritu vivo, sino sólo contenido espiritual, producto del espíritu, creación espiritual. Pero en esta propiedad se mantiene en una cierta libertad frente a la "vida espiritual", y tanto frente a la personal como a la objetiva; por así decirlo, una vez surgido de ella y dispensado así de sus cambios, puede llevar una existencia para sí.

Pues lo notable de las creaciones espirituales es que se conservan más allá de la vida de su creador —del orador, el pensador, el escritor, el poeta o el artista plástico—, que pueden sobrevivido no sólo a él, sino a la época y a su espíritu objetivo. El cambio de las generaciones y de los siglos los roza, pero sin arrastrarlas al destino de todo lo que nace y perece. Pero sólo pueden hacerlo cuando han sido elaboradas en un medio real duradero, en un material que tiene una fuerza de resistencia distinta a la de la fugaz vida humana. Y en esta medida es también el espíritu objetivado un espíritu sostenido, que descansa en un producto real que, por su parte, no es en manera alguna espíritu, pero que está por encima de la medida temporal del existir según la vida espiritual.

Así, pues, la objetivación consiste esencialmente en la creación de un producto real duradero en el que pueda aparecer un contenido espiritual. Con ello se introduce el objeto estético, en la medida en que ha sido hecho por el hombre, en un círculo más amplio de fenómenos; constituye un tipo especial del espíritu objetivado. Queda, por completo, bajo la ley de la objetivación.

Esta ley es doble. Afirma primero: el contenido espiritual sólo puede conservarse en la medida en que está enlazado a una materia sensible real, es decir, encadenado a ella por su plasmación especial y, así, sostenido por ella. Y, en segundo lugar, afirma: el contenido espiritual sostenido por la materia conformada necesita siempre del rendimiento opuesto del espíritu vivo, tanto del personal como del objetivo; pues está destinado a una conciencia contempladora —también podría decirse a una conciencia que entiende o reconoce, a la cual puede aparecérsele mediatizado por el producto real.

En el objeto estético la materia es —según el carácter del arte respectivo— la piedra, el bronce, el color sobre el lienzo, la palabra, la escritura o el sonido. Pero, en cuanto tales, conformados comoquiera que fuese, estas materias serían mudas y no podrían ser portadoras de un contenido espiritual, sin el rendimiento opuesto del espíritu vivo. Ésta consiste en el reconocimiento (ἀνγιγνώσκειν), es decir en el entender. Lo encerrado en la materia y, por así decirlo, depositado en ella debe volver a la luz, ser liberado, fluidificado, vivificado; debe entrar en el espíritu vivo. En estas circunstancias se trata de un proceso complicado para el cual deben llenarse muchas condiciones. El espíritu vivo no los produce siempre y, cuando lo hace, sólo en un estadio determinado de madurez. Por ello los escritos de épocas pasadas pueden rodar por siglos olvidados e ignorados, sin que su contenido espiritual reviva para nadie, hasta que un día son desenterrados, redescubiertos y despiertan a una nueva vida. Sencillamente, el espíritu objetivado no puede subsistir sin una vida real espiritual. Ahora que, en él, no es sólo la propia vida, sino una vida distinta y, por así decirlo prestada. Pues el espíritu vivo, del que ha surgido, puede haber desaparecido hace largo tiempo; se ha separado y no puede ya volver a él.

En grado superior es esto válido respecto a la obra de arte. La ley de la objetivación es también su ley.

El "descanso" del espíritu objetivado es diferente del espíritu vivo. En este último hay una gradación completa del ser a partir de abajo: materia-organismo-vida anímica-espíritu forman una sola serie no reversible del soportar y el ser soportado. En la objetivación falta la cadena de los grados del ser, en el escrito y en la escultura el contenido espiritual está atado inmediatamente al grado ínfimo del ser de lo real, el material. Es verdad que depende aquí de una plasmación muy determinada que, por su parte, es un rendimiento del espíritu vivo; pero no puede decirse que, como tal, sea espiritual. La cadena de la gradación se salta de este modo, faltan los grados intermedios del ser; cuando menos así se nos presenta, por lo pronto, la relación. Y sólo por la irrupción del espíritu vivo llegan a llenarse en la aprehensión.

Así, pues, toda la relación en el espíritu objetivado es triple. En la obra como tal están unidos la materia conformada y el contenido espiritual por la plasmación, pero no están unidos en sí, sino sólo para el espíritu vivo, en la medida en que éste aporta las condiciones para ello. Constituye, pues, el necesario "tercer

miembro" que une a los otros dos. Sin este miembro el contenido espiritual no se despierta en la materia. Y no es posible simplificar esta relación triple.

Y de ella se sigue de inmediato el complejo modo de ser de la objetivación: sólo en parte es real, es decir, sólo la materia con su plasmación es real; el auténtico contenido espiritual sigue siendo irreal, no es realizado tampoco por el espíritu vivo, sino que más bien se presenta para él sólo como aparición. De ello se concluye que en la relación del aparecer se trata de algo mucho más general y no sólo de la obra de arte. No se trata aquí del modo especial de ser del objeto estético, sino del modo de ser del espíritu objetivado. Y aún habrá de mostrarse en qué consiste la diferencia entre la relación del aparecer en la obra de arte y en las muchas objetivaciones de otro tipo.

b) *El contenido espiritual y el espíritu vivo*

El esquema de la relación trimembre es todavía imperfecto. En la realidad, el espíritu vivo (tanto el personal como el objetivo) se presenta en dos formas. Pues la plasmación de la materia y el darse a la vez del contenido espiritual son ya acciones de un espíritu vivo, a saber, las acciones originales, creadoras. Pero son justo acciones de un espíritu que no es el que las recibe y reconoce; un espíritu, que puede haber desaparecido hace mucho, cuando su obra se abre al epígono.

Así, pues, debe completarse el esquema, meter en él la función del espíritu creador. Entonces la relación se hace cuatrimembre. El espíritu productor conforma la materia; con ello le da el contenido espiritual, pero lo encierra en ella, de tal manera que el espíritu receptivo lo "devela" en su época, es decir, vuelve a sacarlo de la materia; queda con ello en claro que el espíritu receptivo, por su parte, tiene que hacer un aporte: debe dejar resurgir interiormente en el entendimiento y en la visión lo producido por aquél, debe reproducirlo. Este aporte y este rendimiento hacen que le "aparezca" el contenido espiritual.

La relación cuatrimembre es de suyo desigual. Así como el espíritu productor no conoce al reproductor, sino que tiene que contar con él a ciegas, así está, por su parte, oculto a éste, pues no está contenido en la objetivación misma, y cuando el epígono no conoce otros caminos (históricos) hacia él, sólo puede presentarlo a partir de su obra. Es verdad que el creador puede presentarse a sí mismo en la obra, pero éste es un don gratuito de tipo especial, y debe saberse que es así a fin de entenderlo.

No vamos a decidir si Hornero se pintó a sí mismo en la figura de Demodoco —como querían los griegos de siglos posteriores— y nada o casi nada cambia en la *Odisea* si no fuera tal el caso.

Es verdad que, dentro de ciertos límites, toda representación es autorrepresentación, aun en aquellos casos en que sólo se habla de la cosa; sin desearlo el artista objetiva en la materia siempre algo de sí mismo, aun cuando no sea más que la manera de ver las cosas. Sin duda alguna resulta esto válido en especial de la representación artística. Pero este género de autorrepresentación es un fenómeno concomitante de toda comunicación y no es peculiar de la objetivación auténtica (duradera) como tal. Así, todo hombre revela en la vida algo de sí mismo por el habla, el gesto o la actitud. Hable de lo que hable, se traiciona a la vez sin quererlo a sí mismo.

Así, pues, en cierta forma la imagen se ha invertido. Al principio parecía que el espíritu objetivo estuviera del todo liberado de lo vivo, hubiera surgido de él y flotara libremente. Ahora se muestra que está duraderamente unido a otro y otro espíritu vivo y, además, sigue unido al primer espíritu, al productor, de tal manera que éste sigue siendo reconocible en él.

Ambos no son sólo fundamentalmente importantes para él, sino que son esenciales justo para el objeto estético. También éste —como obra de arte— existe sólo con relación a un sujeto receptivo, que aporta las condiciones de la aprehensión y, por lo demás, para nadie, y menos aún en sí. Justo en él sigue siendo reconocible, dentro de ciertos límites, el espíritu productor, el escultor, el poeta, el compositor, aun en aquellos casos en que no se conoce ni su nombre ni su vida. Y mucho más fuerte que su reconocibilidad es la asimilación a él: el contemplador es capaz, por la fuerza de la obra, de introducirse en el modo de intuir del artista, ser apresado y transformado por él.

Ahora hay que recapitular. Para la estética es importante, en primer término, la percepción y con ella el producto real sensible, en el que se objetiva el contenido espiritual y sólo en el cual se da. Podría pensarse que este producto debiera ser, desde el principio, homogéneo al contenido espiritual. Pero justo aquí la contemplación más detallada nos enseña lo contrario. También para ello es necesario orientarse por las formas más sencillas, extraestéticas de la objetivación. Para lo cual son muy apropiadas las formas de objetivación más corrientes en la vida: la palabra y el escrito.

El lenguaje pertenece a un nivel determinado del espíritu objetivo vivo. Mientras este espíritu "vive", es decir, mientras se

habla realmente el lenguaje, es "lengua viva" —a diferencia de la lengua muerta que nadie habla ya. La palabra, como miembro del lenguaje, desempeña en este nivel el papel de medio de entendimiento, es, por así decirlo, la moneda fraccionaria del comercio espiritual. Por eso es fugaz, sirve sólo a la situación momentánea y desaparece como tal tras la "ocasión" de la que se trata. Es olvidada.

A pesar de ello es ya objetivación y muestra los dos grados del ser característicos de la objetivación: el grado real sensible, el sonido audible, y el contenido espiritual, la significación, el "sentido". Sólo ambos juntos hacen la "palabra", nada es sólo para sí en el nivel del lenguaje.

De ello se desprende, por lo pronto, que ya el espíritu vivo se sirve siempre de la objetivación, aun sin retenerla o conservarla. La necesita de continuo para su propia exigencia momentánea, la erección y mantenimiento de la esfera espiritual común, en la que consiste y se mueve su vida.

Pero cada palabra, cada declaración con su sonido lingüístico único puede ser retenida, guardada en la memoria de los vivos. Esto sucede fácilmente cuando el sentido de la plática parece tener un peso mayor; tal como ha sucedido desde tiempos remotos con la anécdota. El contenido espiritual —justo por haber sido objetivado en el dicho— es transmitido, se convierte en un bien común. Y esto se fortalece en forma enorme por la escritura; pues su esencia es no ser fugaz —como lo escrito—, sino retener y transmitir, ya que existe ella misma como producto real. La extensa literatura anecdótica de los antiguos es un elocuente testigo de ello; y no se trata aquí del contenido de verdad de la anécdota (que ya no es controlable), sino de retener lo fugaz como tal.

Lo filosóficamente notable en esta relación es la profunda heterogeneidad de los grados del ser en la objetivación. También de ello son la palabra y el escrito los ejemplos más cercanos.

Sonido y significación no son sólo productos no comparables entre sí —carecen de género próximo común—, sino que tienen un modo de ser totalmente heterogéneo. Además, dentro de la palabra total común a ambos, son independientes entre sí en gran medida, como puede verse por la diversidad de las lenguas y aun de los dialectos; tampoco sus elementos varían sólo en dependencia mutua. Las significaciones dependen más bien de manera convencional de los sonidos (la posible onomatopeya constituye sólo excepciones sin importancia). De aquí la posibilidad de traducir y también el polilingüismo, aun la pluralidad de expresiones

en un mismo idioma. Las verdaderas fronteras de la traducibilidad tienen una razón mucho más profunda, estriban en la otreidad del espíritu objetivo mismo, de sus modos de intuición y sus caminos mentales, en pueblos y épocas diversos.

Lo válido respecto a la palabra lo es aún en mayor medida respecto a lo escrito. Aquí salta a la vista, de manera aún más inmediata, la imposibilidad de comparar el signo y el sentido, y ni aun el signo y la palabra, tanto por su estructura como por el modo de ser. Hasta un cierto grado es consciente aun en el uso habitual, totalmente ingenuo, de la escritura; y sólo el hábito oculta lo muy notable que es.

Es evidente que lo positivo en esta relación es sólo la firme determinación de la coordinación entre la imagen sonora y el significado, o entre la imagen escrita, la imagen sonora y el significado. De ella depende el entendimiento tanto de lo hablado como de lo escrito, y no de un parentesco estructural o cualquier otra semejanza. Lo notable es, sin embargo, que tal coordinación funcione de manera más libre y perfecta, donde es puramente externa, convencional y "casual" y no es influida (casi quisiera decirse obstaculizada) por semejanzas o concordancias estructurales. Pues a pesar de toda firmeza en los elementos, tal coordinación debe tener una gran movilidad a fin de poder ajustarse a los infinitivamente múltiples contenidos sensibles; esto se logra con mayor rapidez cuando es una mera relación simbólica y no está obstaculizada por la pretensión de "imitar" —aunque sea en el sentido más remoto.

El ejemplo más claro de este hecho, a primera vista extraño, es la enorme superioridad de la escritura fonética que secciona los sonidos lingüísticos (con muy pocos símbolos fundamentales) sobre la idiográfica. El reverso de tal superioridad es que el "reconocimiento" (es decir, el leer) depende del dominio de la firme correspondencia entre sonido y signo escrito; al igual que el entendimiento de lo hablado tiene su condición previa en el dominio corriente de la correspondencia entre sonido y sentido.

Con ello volvemos a la ley de la objetivación, el hecho de que todo aparecer de un contenido espiritual está destinado al rendimiento opuesto del espíritu vivo, en la medida en que debe aportar las condiciones del entender.

c) *Ser en sí y ser para, sí en el espíritu objetivado*

Fundamentalmente, sucede lo mismo que en la palabra y la escritura en todas las otras objetivaciones del contenido espiritual.

Sólo las formas de la objetivación misma son diferentes —aunque de ninguna manera da siempre el rodeo por los símbolos y la correspondencia—; de acuerdo con ello la independencia de todo el producto se gradúa de manera diferente; pero con ello también su capacidad de mantenimiento histórico, lo mismo que la posibilidad de su regreso al espíritu vivo de épocas posteriores. Todo esto depende de condiciones especiales, en primer término de las de la materia, su plasticidad y durabilidad, y, después de éstas, de los incontables retornos y ausencias fatales del espíritu vivo adecuado.

La condición material se cumple extensamente en la escritura, pero no en la palabra. La esencia de la palabra hablada es su fugacidad; lo que está ahí "en negro y blanco" tiene muy distinta fuerza de resistencia. Ésta existe también en casos en que no se prevé; cartas de contenido privado, escritas para un momento, pueden conservarse por una casualidad especial y dar testimonio, siglos después, de una vida apagada hace largo tiempo. Así sucedió con ciertos trozos de papiro del desierto egipcio.

Siempre, sin embargo, fugaz o duraderamente, se cumple la ley de la objetivación: la imagen total tiene dos estratos y desde luego tiene la heterogeneidad característica de los estratos, tanto según la estructura como según el modo de ser. Pues sólo el primer plano, el producto material, sensible, es real, el trasfondo que aparece, el contenido espiritual, es irreal. Aquél existe en sí junto con su plasmación, éste, por el contrario, "para" un espíritu vivo dispuesto a recibir, que pone lo suyo y se convierte en reproductivo al aprehender.

El primer plano es siempre un producto manifiesto. El trasfondo puede ser, dentro de ciertos límites manifiesto y, por ello, dar la impresión de entrar en la percepción, como sucede en muchas obras de arte; por ejemplo, en la escultura y la pintura es la corporeidad viva. La expresión "contenido espiritual" debe, pues, tomarse con precaución. El trasfondo no necesita ser algo ideal, ni pensado ni contemplado. Tampoco necesita haber sido sacado de los estratos superiores del ser o imitarlos (el ser anímico o espiritual); basta con que sea contemplado originariamente en forma espiritual y con que se retenga la manera de la visión en el género de su aparecer. "Contenido espiritual" lo es más bien en el mismo sentido que en la palabra y en la escritura: sólo expresamos o denominamos algo que no está realmente contenido en el producto como un todo y que tampoco simula ser previamente real. Basta para el modo de ser del trasfondo el que sea evocado

en la conciencia del oyente, el lector, el que lo entiende como un contenido representado.

La gran diferencia entre los distintos géneros y grados de la objetivación está contenida en un momento muy distinto; por ejemplo, en la concreción y el detalle, la abstracción y simbolismo meramente externo con que se presenta al contemplador receptivo el contenido de representación. Existen aquí innumerables gradaciones finas. Ya dentro del habla cotidiana y, por último, dentro de la escritura se ha dejado un libre espacio de juego a este respecto.

Por el contrario, en la obra de arte lo que aparece tiene siempre una gran concreción y plenitud de contenido y su enlace con el primer plano real es firme e íntima. Esto es válido también cuando el contenido de representación, entendido como contenido espiritual, es muy general e ideal.

Lo enigmático de la esencia de la objetivación es y sigue siendo siempre esto: "cómo" puede convertirse en verdad el estar formado sensible-cósico del primer plano en portador de un contenido, que es de muy diferente modo de ser y que sólo existe "para" una conciencia receptiva. Pues la relación es tal que este contenido se ve en el estar formado sensible de la materia y puede volver a ganarse de ella en cualquier momento. Así, pues, debe estar contenido en ella de alguna manera. Pues en todo lo demás que hay en el mundo, es válida la conocida regla de que sólo un ser espiritual puede "tener" un contenido espiritual —sea cual fuere la forma en que se dé este tener.

Si se sustituye ahora la relación cuatrimembre desarrollada más arriba, se cierra el círculo: en todas las objetivaciones, sean del tipo que fueren, el estrato del trasfondo que aparece se da sólo "para" un espíritu vivo; se mantiene sólo por la fuerza de la correlación hacia él. Tal es el sentido del "ser para nosotros". Este modo de ser, muy relativo, divide el trasfondo del primer plano, si bien el espíritu creador original, que conformó el todo, es real y puede co-aparecer en el contenido espiritual de su creación; pues en la medida en que co-aparece, no aparece como realmente presente.

d) *Primer plano y trasfondo*

Las dos partes esenciales del espíritu objetivado son pues de un modo de ser fundamentalmente distinto, de tal manera que la unidad de ambas es, desde un principio, una rareza en el reino del ente. Por lo demás, varían libre y ampliamente una de otra.

Pero la mayor distancia está dentro de la unidad que forman, con respecto a su enlace mutuo.

Hay objetivaciones en las que el enlace entre primer plano y el trasfondo es sólo convencional. La palabra y la escritura son de este tipo. Más importante es que también sea válido del concepto. También éste se forma arbitrariamente y siempre de tal modo que recibe su contenido auténtico no de sí mismo, sino de una conexión determinada de estilo mucho mayor, de todo un sistema de conceptos. Un concepto aislado no es nada por sí mismo, no puede ser definido ni llenado por la intuición. En resumen, el concepto no es independiente, lo mismo que la palabra aislada. En la práctica, ni la palabra ni el concepto se presentan aislados; sólo existen dentro del habla, es decir, de la conexión intelectual.

El producto del concepto es el término: pero esto nada dice en realidad acerca de su contenido espiritual. Éste tiene ya que conocerse de alguna otra manera, para poder ponerlo correctamente. Hay que llenar el concepto con la intuición —pues su esencia consiste en ser un medio para una visión superior (sea del penetrar con la mirada o del ver junto) —, pero no con cualquiera, sino con la correcta, con la intuición mentada para el caso. El concepto de "planeta" lo tiene sólo quien tiene la intuición de las elipsis keplerianas y de las relaciones de movimiento dentro de carriles elípticos de los cuerpos. Esta intuición debe tenerse a fin de que el concepto llegue al pensamiento propio. Es esto lo que Hegel llamó el "esfuerzo del concepto".

Pero ¿de dónde puede venir la intuición? Es fácil ver que sólo puede provenir de una conexión mayor completamente vista. Está contenida siempre, en el caso del pensamiento científico, en un sistema de conceptos previamente dados, si no completa sí cuando menos dentro de los límites del estado dado de la ciencia. No es posible arrancar al concepto particular de este sistema sin que pierda su contenido espiritual. Pero tal sistema de conceptos puede objetivarse en una obra escrita de gran estilo, conservarse durante siglos y poder recuperarse en una época que ya no piensa con estos conceptos ni sigue los mismos carriles de la intuición.

El sistema de conceptos de la metafísica aristotélica, lo mismo que sus conceptos particulares —forma, materia, *eidos, dynamis, energeia*— hace ya largo tiempo que no es el nuestro, pero puede recuperarse a partir de los escritos conservados y, además, en forma tan precisa que es posible distinguir en él lo consecuente de lo no consecuente. Pero esto sólo puede hacerse en el todo,

no en el concepto particular, tomado por sí solo. Pues el concepto particular recibe su sentido y contenido a partir del todo.

La consecuencia es sencilla: el concepto, entendido como algo particular, tiene su esencia fuera de sí. Si se le arranca de la conexión conceptual en la que está enraizado, se hunde, pierde su contenido y puede deformarse hasta quedar irreconocible. Tal hundimiento se ha dado en innumerables conceptos de los antiguos, por ejemplo, en los conceptos aristotélicos ya citados. Desde luego, es posible recuperar el contenido de los conceptos arrancados, volver a su doctrina, pero para ello es necesario levantar de nuevo toda la conexión originaria; lo que, desde luego, sólo puede hacerse sobre la base de una fuente histórica —quizá estrictamente en el texto de la metafísica aristotélica. Y esto es difícil, requiere todo un estudio.

Por lo demás, la estabilidad de la objetivación no es muy grande en el concepto. Los conceptos se modifican —debe decirse que en oposición a la doctrina de la vieja lógica que sostenía la identidad intemporal de ellos—, tienen su historia, es decir, tienen un cambio de significado en el espíritu objetivo vivo. No debe entenderse por ello sólo un hundimiento. Más bien se ensamblan al concepto nuevas características con cada crecimiento del conocimiento; y como el progreso cognoscitivo puede extenderse por siglos, durante los cuales cambian radicalmente las intuiciones sobre el mismo objeto, la historia de su concepto puede llevar a la completa transformación de su contenido, aun cuando siga adherido al mismo término y miente aún la misma cosa. Aquí lo que cambia es la objetivación misma, según el entendimiento y las necesidades del espíritu vivo.

Esta asombrosa capacidad de cambio del concepto —y quizá nada hay en el mundo tan móvil como él— no es su debilidad, sino justo su capacidad única para seguir el progreso cognoscitivo que nunca descansa. Pero a la vez da un testimonio elocuente de la laxitud del enlace entre el término y el contenido espiritual en el concepto.

Por lo demás es muy instructivo aclarar todo esto tomando como ejemplo el concepto. Pues sólo por contraposición con ello cae una luz adecuada sobre la esencia de la objetivación artística. Ya que la obra de arte tiene una estabilidad muy distinta y una fuerza de resistencia histórica incomparablemente más alta. La razón de ello está en el enlace firme e independiente entre el primer plano y el trasfondo en él. Pues este enlace no es ni convencional ni condicionado desde fuera (a partir de conexiones

sistemáticas mayores); sino puramente interno y planteado a sí mismo. Por ello, no se vuelve tampoco hacia el comprender, sino hacia la intuición; y dentro de ésta tiene la forma de la más estrecha conexión entre la visión sensible (percepción) y las formas superiores de la visión.

La obra de arte ofrece en la plasmación del producto real todo el detalle en el que aparece el contenido espiritual. Por ello puede recuperarse en cualquier momento el contenido a partir de este detalle del primer plano y para ello no se necesita ninguna reconstrucción de conexiones más amplias. En la obra de arte está ricamente provisto justo el primer plano, lo real material y sensible; tal provisión falta en el concepto, por ello no puede hacer aparecer nada a partir de sí mismo, sino que ha de remitirse a las conexiones que están más allá de él. La obra de arte no se remite a nada de esto; la plenitud de la plasmación en el producto real basta para dejar aparecer un contenido espiritual ante el contemplador. Esto quiere decir que en la obra de arte el enlace entre el primer plano y el trasfondo es "estrecha", firme e independiente. El contenido espiritual no se revela al conocimiento práctico que se aporta, sino a la visión; y aun cuando ésta no sea ya sensible sigue firmemente unida a la percepción y sin ella no puede tener ante los ojos lo que aparece.

Esto puede expresarse también en una fórmula: la obra de arte tiene su esencia en sí, el concepto fuera de sí. El concepto, tomado por sí mismo, no es un todo cerrado, aunque en él puede verse la totalidad inmediatamente superior; la obra de arte es un todo, tan firmemente cerrado en sí que no necesita una conexión externa para el pleno surgimiento de su contenido ante el contemplador. La riqueza de la configuración sensible en su primer plano basta para hacer surgir todas las conexiones necesarias para el trasfondo que aparece. Es más: no sólo no está destinado a conexiones que él mismo no contiene, sino que, a la inversa, ha sido destacado por su parte de la conexión real de la vida, del saber y del comprender, alejado de ello y puesto por sí mismo. Y por ello tiene la fuerza de destacar también al contemplador y de trasladarlo al mundo enteramente diferente de lo que aparece.

Ésta es la causa de que la obra de arte no esté expuesta al "hundimiento". Y lo que toca al cambio en el espíritu vivo, lo experimenta sólo en medida muy limitada. Desde luego, puede ocurrir que el espíritu transformado —quizá más maduro— de épocas posteriores descubra en ella un nuevo contenido. Sólo el análi-

sis de la relación de los estratos mismos podrá decidir en qué descansa la fuerza del enlace entre los estratos del ser de la obra de arte, por medio del cual defiende su identidad históricamente.

CAPÍTULO 6. Primer *plano y trasfondo en las artes representativas*

a) *Sobre la división del problema y de la investigación*

Ya a partir del acto, que es también una visión estratificada, se mostró la doble estructuración del objeto estético. Ahora, después de la orientación en las formas opuestas de la objetivación, se ordena todo esto en una conexión mayor de fenómenos. Con ello se añade nuevo peso a la última pregunta mencionada de en qué se distingue el objeto estético de otros tipos de objetivación. Es evidente que la indicación de una mayor firmeza del enlace interno, de su independencia y autonomía, no basta aquí. Debemos penetrar más en las formas particulares del objeto estético.

De antemano, diremos lo siguiente sobre la orientación dentro de todo el reino de fenómenos: todos los objetos estéticos están, desde luego, estratificados, pero no todos son objetivaciones. Sólo las obras de arte, por ser creación humana, lo son. En ellas es apresable, en primer lugar, la relación entre los estratos, su oposición en el ser y su enlace mutuo. Así, pues, debe excluirse en el primer paso del análisis de objetos todo lo que no sea obra de arte, es decir, lo bello natural y lo bello humano. Más tarde habrá de investigarse en qué medida puede aplicarse lo descubierto en la obra de arte a aquellos otros terrenos de lo bello.

A ello debe añadirse otra limitación provisional. Para los fines del análisis del objeto entran en consideración, en primer término, aquellas artes en cuyas creaciones se destaca en forma apresable un contenido espiritual como plasmación de un contenido; son las artes que presentan un "material", un asunto, un tema. Como grupo puede llamárselas "artes representativas". Son la escultura, la pintura, y la literatura. Habrá pues que investigar en qué medida se encuentra lo hallado en ellas en el objeto de las artes no representativas, la música y la arquitectura.

Debemos retener, para ello, la división de las artes según la "materia" con la que trabajan: piedra o bronce, el color sobre la tela, la palabra o el sonido. Ya se ha mostrado el porqué esta división no es externa. No cualquier tema puede ser representado

en cualquier materia; o dicho de modo positivo, cada materia permite sólo determinados tipos de tema. Y aun cuando en sentido amplio sea el mismo tema, abarca otras partes de él por ser otra la materia. La razón de ello es que cada materia permite sólo un determinado tipo de plasmación, y en ésta sólo es apresable determinado contenido, es decir, para llevarlo a la "aparición". El trasfondo de la obra de arte no está determinado desde el primer plano, sino más bien éste por aquél; sin embargo, el "tipo" de posible plasmación del primer plano prescribe ciertos límites a la plasmación del trasfondo. Así practica una especie de selección de los "materiales" (temas), en última instancia, de la plasmación de éstos. Así, pues, la selección alcanza aun aquello que ha de representarse verdaderamente.

Mediatamente depende también de ello el tipo especial del valor estético que pueda tener una obra creada. Pues el ser bello yace en el modo del aparecer.

b) *La estratificación en la obra de arte escultórica*

Debe leerse toda la problemática de la fábrica estratificada en la escultura griega de la época de apogeo. En la figura de Apolo en pie no se da nada directamente a los sentidos como no sea la superficie corpórea en la pose momentánea: el brazo izquierdo está levantado, el derecho en reposo y la cabeza se inclina hacia el brazo levantado. El mármol configurado está quieto, no se mueve, no vive, y mucho menos podría decirse que "actúa" algo. Y, sin embargo, vemos en él mucho más que esto cuando estamos en contemplación artística ante él. Vemos el movimiento, vemos la vida de este cuerpo humano, vemos la acción, que a pesar de haberse realizado, se expresa aún en la posición: el "arquero" ha lanzado ya su flecha, la extendida siniestra sostiene aún el arco, los ojos siguen el disparo. Representado y dado a la vez hay pues algo muy distinto a lo que la plasmación de la materia sola puede hacer visible: toda la acción del disparo, la vida que pulsa en la figura, el dinamismo del acto y su relajación; a ello hay que agregar todavía la actitud reflexiva de la divinidad, su seriedad y su poderosa libertad.

Así sucede siempre en la escultura, sea cual fuere la fase de movimiento que se muestre. En el Discóbolo se apresó al cuerpo en el momento de mayor tensión, a la mitad del giro del lanzamiento, y en la piedra sólo se retiene la forma externa de este momento. Pero al contemplador se aparece en él todo el proceso con su dinamismo, incluso el vuelo del disco en la palestra. Lo mis-

mo puede decirse del luchador, del sátiro danzante y aun del David de Miguel Ángel, donde se muestra la actitud de cálculo que precede al lanzamiento. Siempre resulta apresable la oposición entre los estratos: el producto real en reposo y lo que aparece en movimiento. El caballo de Colleone está quieto sobre su pedestal y, a la vez, camina, vemos la quietud y vemos el caminar; lo uno no estorba lo otro, no lo contradice, al contrario: lo uno hace visible lo otro.

¿Cómo es esto posible? ¿Cómo puede "aparecer" lo móvil y vivo en lo inmóvil e inanimado? Estamos tan habituados a esta aparición, se cumple con tanta facilidad en nuestra visión estética que apenas si le dedicamos un pensamiento. Pero con ello sólo se oculta el enigma, no se lo soluciona. Pues se queda en esto, en que lo que se da en realidad es sólo la piedra conformada en su inmovilidad; se queda también en que el movimiento, la vida y el cumplimiento de la acción permanece en lo irreal. Pero también se sostiene que el movimiento, la vida y el cumplimiento son contemplados en plena concreción, y en consecuencia están dados a su modo, el pensamiento no los agrega, combina o descubre después. Y a ello se añade que el contemplador distingue claramente entre uno y otro, aunque los vea en uno, no los confunde de ningún modo y no borra la frontera entre lo real y lo que aparece. Pues no se le ocurriría a ningún espectador creer que el bronce se mueve, la piedra está animada o hablar a la persona representada como a su prójimo vivo.

Pues toda la relación entre los estratos heterogéneos no se basa en un engaño, sino justo en una conciencia que acompaña al aparecer como tal. Podemos enumerar, con toda claridad y sobriedad, en la esencia de la obra de arte escultórica, los cuatro momentos de la relación del aparecer: 1) Primer plano material real con plasmación meramente espacial; 2) transfondo irreal, que aparece con igual concreción, pero sin ilusión de realidad; 3) firme unión del primero con el segundo para el contemplador; 4) conservación de la oposición de los modos de ser en la visión —sin disolución de la unión y sin descendimiento de la concreción a lo irreal.

Aquí se ve de la manera más clara el papel cooperador del contemplador en la fábrica del objeto estético: es verdad que el trasfondo "aparece en" el primer plano, pero sólo para el contemplador artístico adecuado. Sólo "para" él es transparente el primer plano material en reposo. Esta transparencia de la forma espacial, para él, es evidentemente lo auténtico de la relación del aparecer, aquello en lo que se basa toda la obra de arte y por

mor de lo cual se da la forma espacial en su quietud inanimada al material pétreo. Sin el penetrar con la mirada del contemplador no se consuma. Sin la intervención del espectador no hay objeto estético.

Empero, es algo más lo que llega a aparecer en la escultura. Piénsese que el jinete en su caballo que "camina" está, fundido en bronce, sobre un pedestal; el movimiento del cabalgar aparece, pero no puede llevarse a cabo en el pedestal, ni tampoco en la aparición; expresado en forma más tajante, el jinete no aparece cabalgando sobre el pedestal, no aparece como algo sin sentido. El jinete cabalga, naturalmente, en la llanura, en el campo abierto; pero el campo no se da, en consecuencia, debe co-aparecer. Aparece, pues, otro espacio en el que cabalga Colleone, un espacio también irreal, que no se cubre con el espacio real en el que está la estatua. Y el contemplador, al que aparece, no lo confunde con el espacio en el que está y desde el cual levanta la vista hacia la estatua. El espacio real y el que aparece no se estorban, como tampoco se estorban la forma estática del bronce y el movimiento del cabalgar.

Lo mismo ocurre con el luchador, con el Apolo olímpico, con el Discóbolo. Especialmente bello de ver en este último. El lanzamiento y con él la fase de movimiento del lanzador carecen de sentido si los relacionamos con el espacio del museo. El lanzamiento necesita un amplio espacio, necesita la palestra; en verdad, pertenece *a* ella. En consecuencia, la palestra co-aparece. Así, pues, en el estrato irreal de ser de la obra de arte lo que aparece no es sólo el movimiento y la vida, sino también el espacio especial que corresponde a ellos; y quizá se pueda decir que aparece todo un trozo de aquel mundo que es inseparable de la vida gimnástica del atletismo antiguo.

Ahora es necesario volver la vista y sacar la conclusión: sólo en la medida en que aparecen movimiento, vida, espacio irreal, en verdad, toda una sección del mundo con sus pasiones, en la forma silenciosa y pétrea de lo material, podemos llamar a tal plasmación escultórica una obra de arte. Por mor de este aparecer vemos las obras de la escultura, nos hundimos en ellas y somos arrastrados por ellas, aun elevados al mundo que aparece. Y a la inversa, sólo en la medida en que conservamos una clara conciencia del primer plano de la forma pétrea como tal y vivimos en ella el aparecer como aquello que es, como aparecer puro, somos contempladores estéticos. Y sólo en la medida en que lo somos está para nosotros el objeto estético como un todo. Pero en ésta su totalidad no tiene más existencia que este ser para nosotros.

La pregunta lanzada más arriba fue: ¿cómo es posible que aparezcan el movimiento y la vida en el producto inmóvil e inanimado? Ahora se puede, si no responderla, sí cuando menos dar un paso más hacia su respuesta. Nuestro ver se ajusta en la vida a la aprehensión de objetos móviles, de miembros y figuras que se mueven; en la vida co-percibimos la vivacidad, a pesar de no ser visible. La escultura aprovecha esto ya que ofrece la fase de movimiento quieta en la forma espacial estática del ver sensible. Nosotros, los contempladores, la conocemos en la vida propia, pero no la conocemos quieta, sino sólo como fase del movimiento, vemos siempre a la vez un trozo de movimiento. Así, si contemplamos, viéndola con los sentidos, la fase de movimiento, miramos también interiormente todo el movimiento o, cuando menos, un trozo de él, la danza, el lanzamiento, el cabalgar. Y así somos arrastrados por la contemplación hacia el mundo de lo móvil, lo vivo, lo humano.

Así sucede cuando menos cuando se ha apresado y retenido, de modo plástico y verdaderamente vivo, la fase del movimiento en la plasmación de la piedra. Justo entonces es cognoscible para la visión en cuanto tal. Decimos entonces de la obra escultórica: "es convincente". Y con ello nos referimos más bien a la fuerza del dejar aparecer. Pero no sabemos qué es lo que decimos. Pues sólo se nos anuncia en el agrado de la visión.

A pesar de ello sentimos la distancia entre el movimiento que aparece y la forma quieta de la materia. Por ello conservamos aquella conciencia de lo material sensible en cuanto tal. El reverso de esta conciencia es el saber de la irrealidad de lo que aparece y del rendimiento artístico de la escultura; este saber es igualmente poco reflexivo que el agrado y la visión misma. Los acompaña inmediatamente.

Si recordamos ahora que la verdad vital de la fase retenida es la condición básica de la visión y del aparecer, es comprensible que —si el contemplador tiene una actitud adecuada— todo lo demás, hasta llegar a los grados más altos del aparecer, dependa de la plasmación patente del producto real material. Por ello es esencialmente artístico en esta plasmación todo, aun las particularidades técnicas de la ejecución.

c) *Dibujo y pintura*

Cuando estoy frente a una marina holandesa y mi mirada se pierde, como en la verdadera orilla, en la lejanía, no se me ocurre pensar que el mar y su oleaje estén verdaderamente ahí y que

sólo necesito dar unos cuantos pasos para salpicarme los pies. La pintura no pretende, en modo alguno, tal engaño; no evoca la ilusión de la realidad, no lo hace así ni siquiera en la representación más realista. Lo que se da realmente es algo muy distinto: no lo representado, sino la "imagen" de lo representado.

También aquí pueden distinguirse claramente los dos estratos principales; es más, son aquí más heterogéneos y menos parecidos entre sí que en la escultura, y su separación es por ello más corriente. Al producto real sólo le pertenece aquí la tela con las manchas de color —en el caso del dibujo, el papel y los trazos—, pero vemos el paisaje, la escena, el hombre, un trozo de vida. Todo esto pertenece al trasfondo y es del todo irreal; tampoco el contemplador lo toma por real.

El artista sólo puede conformar, de modo directo, este producto real; todo lo demás, de modo mediato, al dejarlo aparecer por la plasmación del primer plano. Pero puede disponer los trazos y las manchas de color en tal forma que llegue así a aparecer toda la plenitud del trasfondo —con frecuencia hasta lo sustraído fundamentalmente a la visibilidad (la vida y los caracteres humanos).

La mayor heterogeneidad de los estratos se anuncia, en la pintura (y en el dibujo), ya en la bidimensionalidad de la superficie pintada, pues ésta pertenece esencialmente al "cuadro" en tanto que el trasfondo que aparece tiene la extensión tridimensional de lo corpóreo cósico. Así, pues, el primer rendimiento, y el mayor, es el aparecer de la profundidad espacial hacia la que vemos. El medio pictórico principal para ello es el uso de la perspectiva —que existe siempre en el ver cotidiano de las cosas, pero que casi no advertimos pues desaparece casi por reobjetivación. * El efecto pictórico empieza al hacerla objetiva. El medio pictórico para el dejar aparecer la profundidad espacial la da aún más.

Lo esencial es que estos medios no desaparezcan en lo objetivo del trasfondo que aparece, sino que sigan siendo visibles y obren como rendimientos del arte; como tampoco desaparece la superficie bidimensional de la pintura en la contemplación artística sino que es vista al mismo tiempo. Si desapareciera del todo, la imagen no obraría ya como tal imagen. Es, algo desplazada, la misma relación que en la escultura: allá era la fase de movimiento, quieta en la piedra conformada, que se ve a la vez en el aparecer del movimiento. Aquí como allí, el primer plano sigue siendo objetivo como tal.

De ello se sigue, además, que el "espacio en el cuadro", hacia

* Véase la nota de la pág. 72 (cap. 2 d).

el que vemos, es un espacio que aparece nada más. En consecuencia se destaca unívocamente del espacio real "en" el que aparece —es decir, del espacio en el que cuelga el cuadro y en el que el contemplador se encuentra ante él, o lo que es lo mismo, de la habitación o de la sala del museo. Nadie —que esté ante la marina— imagina que el mar exista realmente tras la pared en la que cuelga el cuadro, si bien esto no debiera estar alejado del sumergimiento contemplativo en la profundidad espacial. Nos parece tan natural que resulta ridículo hablar de tal ilusión. Pero lo natural es aquí, como ocurre con frecuencia en la vida, lo verdaderamente maravilloso. Pues sólo es posible porque jamás se confunde, en la contemplación de la pintura, el espacio que aparece con el espacio real dado, ni tampoco se les ve en uno, sino que se experimentan como distintos.

Esto es tanto más asombroso cuanto que la espacialidad que aparece no es del todo independiente de la real. El "espacio del cuadro" aparece correctamente sólo cuando la posición espacial-real del contemplador hacia la superficie pintada real es la correcta, es decir, cuando tiene la correcta distancia y orientación hacia ella —por norma, la "central"; de otro modo se disloca el orden espacial del cuadro. Pero, desde luego, aun en la dislocación sigue siendo un orden distinto al real, y la dislocación misma depende de éste.

En cualquier caso, el "otro espacio" aparece junto con su cumplimiento objetivo; no aparece ensamblado en el espacio real, sino destacado de él, liberado, sin fundirse con él y sin transición auténtica. Es el mismo fenómeno que en la escultura, con cuyas figuras aparece también un espacio distinto. Sólo que aquí el destacarse es mucho más apresable y patente. Esta patencia se da por el hecho de que el aparecer del espacio irreal está mediatizado por la superficie bidimensional pintada, del todo heterogénea a él. Pues esta superficie pintada es vista conscientemente a la vez; así, pues, se da también objetivamente. Por el contrario, en las figuras esculpidas la espacialidad de la figura "quieta" es del mismo género (tridimensional) que la que aparece.

En cierto sentido puede decirse: penetramos con la mirada la superficie pintada hasta el espacio que aparece, hasta el paisaje, hasta el interior. Esta superficie tiene, para la visión estética, la "transparencia" peculiar del primer plano cósico para el aparecer de la profundidad espacial, del paisaje, de la ordenación espacial. Pero tanto el penetrar con la mirada como la transparencia sólo pueden entenderse aún de modo metafórico; pues no miramos a

través del cuadro como a través de una abertura, y lo que aparece no "parece" como a través de un cristal; ambas cosas significarían un fundirse del espacio real con el que aparece. La transparencia es sólo una imagen del dejar aparecer; el penetrar con la mirada debe entenderse, sin embargo, inespacialmente en general —en el sentido en que puede verse el alma de un hombre a través de los gestos de su rostro.

Un segundo momento, que separa los estratos, es la luz. La evidencia sensible con la que aparecen los objetos representados descansa esencialmente en la oposición entre luz y sombra, y aun los colores se matizan según la luz. Pues el color y la luz se complementan mutuamente.

Ahora bien, la "luz del cuadro", que cae sobre las cosas representadas y las deja aparecer con matices, no es la misma que cae desde una ventana o tragaluz sobre el cuadro en la habitación real circundante. En consecuencia hay que distinguir —lo mismo que entre espacio real y espacio que aparece— entre la luz real y la luz que aparece en el cuadro. Esta última puede ser una luz canalizada (al modo de Rembrandt), puede ser la brillante luz del sol, la de antorchas, o un ocaso difuso, y según sea lo uno o lo otro aparecen las cosas y figuras representadas coloreadas, claramente delineadas, nebulosas o sólo insinuadas por manchas de color y sombra. A ello se añade que la luz del cuadro tiene su propia fuente, que no coincide con la de la luz real; no necesita ser visible en el cuadro, se delata unívocamente por el juego de luz y sombra sobre los objetos del cuadro y no necesita ser idéntica a la fuente real de luz que ilumina el cuadro.

Sólo en un respecto se mantiene una dependencia de la luz del cuadro hacia la real: esta última es la condición para el aparecer de la primera. Si no cae una luz real sobre el cuadro, desaparece la luz del cuadro; si es muy débil o insuficiente (de tal modo que se presenten los reflejos de la tela), esta última se deforma. Sin embargo, a pesar de la dependencia, la luz que aparece es distinta de la real. Mantiene, de acuerdo con las leyes de la estratificación, su independencia.

Puede verse que existe aquí una relación de dependencia semejante a la que hay entre el espacio real y el que aparece. Pero también la independencia de la luz que aparece respecto a la real es la misma que la del espacio que aparece frente a la postura espacial real del contemplador.

Habría que examinar toda la multiplicidad de los objetos que aparecen lo mismo que el espacio y la luz. Pero no lo intenta-

remos aquí, por una parte porque es evidente que del aparecer de las cosas es válido lo mismo que del aparecer de la espacialidad y de la luz en que están; pero por otra parte también porque en el cuadro puede aparecer mucho más que ellas, por lo que el trasfondo irreal se secciona aún más. De ello habrá de hablarse más adelante en otro contexto. Por ahora se trata sólo de la relación entre el estrato real y la aparición en general; y esta relación puede apresarse lo suficiente en la obra del pintor (o dibujante) en los momentos de la luz y del espacio. Son los momentos normativos justo para el aparecer visual.

Aún ha de completarse algo. El destacarse del trasfondo con respecto a la conexión real es en sí un fenómeno de importancia especial dentro de un arte tan patente como la pintura. Pues es el mismo ver el que percibe tanto las cosas reales como las que aparecen, según su modo en la misma espacialidad tridimensional, la misma perspectiva, el mismo efecto plástico de luz y sombra y aun el mismo colorido en los tonos. Aquí está enraizado el momento insuperable de la "imitación" (mimesis) que es y será propio de toda pintura, aun cuando lo haya dejado atrás.

El destacar necesita por ello, en la pintura, de una acentuación, de un reforzamiento del estar exento como tal. Éste se alcanza al destacar la limitación del cuadro, el marco visible y hecho notable. No se necesita pensar en el marco de madera dorado, a su manera el margen blanco en un dibujo cumple también con esta función. El efecto del marco —sea cual fuere la forma en que se logre— es esencial y es una especie de prueba para la relación del aparecer en la obra acabada: no sólo destaca el contenido que aparece del cuadro, que está asimilado a lo objetivo real visible; sino que destaca lo que aparece como tal frente a lo real como tal; también podríamos decir: el aparecer del ser real, el ser para nosotros, del ser en sí.

Por ello, el fenómeno del marco no es algo externo en la pintura, sino esencial. Sirve a la desrealización, trabaja en contra de la ilusión no artística. Permite destacar de la realidad con toda claridad las figuras o escenas representadas, tal como se distingue la luz que aparece de la real. Sin una desrealización notable el cuadro no es obra de arte. Si borramos intencionalmente toda limitación frente al mundo de cosas circundante —lo que puede lograrse sin duda alguna mediante determinados efectos de iluminación (piénsese en el efecto del escenario en el teatro realista) — obra sólo como sustituto de la realidad.

El enmarcado es el medio más sencillo de contraatacar tal fetichismo frente a las cosas. La pintura cuenta aún con otros.

medios para ello. El más conocido es, sin duda, la selección: el pintor no reproduce sin selección todos los detalles que le son visibles, a pesar de que su arte depende esencialmente del detalle; entrega sólo lo que está de acuerdo con la representación y con el modo de ver que se pide al contemplador, lo que hace penetrar a éste en el tipo determinado de visión.

Pues todo ver es selectivo. Recuérdese la preselección del campo perceptivo en la vida, en él los momentos selectivos son direcciones de intereses prácticos y, en última instancia, puntos de vista prácticos sobre valores. La selección del ver artístico se desarrolla de manera distinta, aquí el valor determinante es la aparición de lo que contempla el artista y que el hombre, en la vida diaria, no ve o ve de manera incompleta.

Esto se extiende hasta las últimas particularidades del dibujo o del color. El cuadro puede limitarse, en ciertos casos, *a* algunos trazos o a escasas manchas de color —con ello puede conducir a algo determinado, que debe aparecer, alejando todo lo demás. Entregarse a tal conducción del ver, seguirla, esto es entender al artista; es decir, es aprender a ver como él ve. Y esto no sólo al contemplar su obra sino independientemente en la vida.

El efecto de la selección es también la desrealización; pues permite también que surja la distancia entre lo que aparece y lo real. También la selección hace que la relación del aparecer como tal penetre en la conciencia del contemplador.

d) *La relación básica de la literatura*

La literatura se asemeja a las artes plásticas por el hecho de que también es representativa, trata un asunto y empieza con la imitación de lo real. Pero no es "plástica" en sentido estricto pues no conforma directamente sus temas en una materia, en la que pudieran aparecer entonces sensorialmente, sino que toma el rodeo de la palabra y por su mediación se dirige a la fantasía del lector o del oyente.

Esta distancia frente a lo visible corresponde a otro círculo de temas que, tomado en su totalidad, es mayor. Abarca toda la vida humana. Y lo que en él domina son las cosas anímico-espirituales. Sin embargo, la materia con la que trabaja este arte no es sólo distinta, sino de un género por completo diferente a la de las artes plásticas —y de otro poder. No es dada naturalmente, sino una materia conformada por el hombre: el lenguaje, la palabra, la escritura. Ya se habló antes de que la palabra y la escritura tienen un carácter de objetivación y descansan sobre

sistemas de símbolos y sobre el principio de coordinación. Ahora bien, en la literatura la palabra se convierte en material de plasmación superior y en la imagen escrita se la retiene, se le da consistencia, capacidad de resistencia, duración. Con ello, la literatura como obra se acerca a la objetivación de tipo extra artístico, al gran dominio de creaciones espirituales que podemos resumir bajo el título de escrituras. No hay ninguna frontera precisa que separe el prosaico trabajo de escribir de la obra literaria; así se puede comprobar en el arte del relato de los historiadores más antiguos, en las crónicas bíblicas, en las sagas nórdicas y también en la forma poética de presentar un bien puramente intelectual en la filosofía presocrática.

Es evidente que el verso es aquí sólo un adorno del habla que pertenece, por completo, al primer plano sensible, a lo audible. Pero como plasmación es esencial: retiene al oyente en el primer plano, le impide, a la vez, que se deslice sobre él y que se sumerja sin trabas en la profundidad del trasfondo que aparece. Por ello, el verso, como forma externa del habla, puede llegar a ser muy dominante, como se aprecia claramente en la lírica. Se realiza aquí algo asombroso: la plasmación apresa —más allá del sonido lingüístico del habla— lo dicho, y se pone como un resplandor de luces sobre el significado de la palabra, especializándolo e intensificándolo. Si bien parte de lo externo y, en realidad, le pertenece sólo a él, beneficia a lo interior e íntimo que aparece en la palabra, configura el trasfondo que llega a la representación y es así un momento esencial de ésta. Por ello, en circunstancias favorables, logra la configuración sonora del habla entregar —de modo concretamente sensible— justo aquello que la palabra común con su significado convencional (que siempre es general) no puede ofrecer.

Hay que reconocer que cómo sucede esto es una pregunta que el análisis estético no puede responder cabalmente. Sin embargo, el fenómeno no es de dudarse.

De acuerdo con el fenómeno básico, la contraposición entre los estratos es, en la literatura, algo comúnmente conocido. Nadie confundirá la letra con el espíritu. La palabra es audible y legible, el ensamblaje de palabras, sin embargo, es el producto real de la obra literaria. Lo que expresa es algo muy diferente; la suma de las cosas humanas —los destinos y pasiones, aun las figuras actuantes mismas, las personas y los caracteres. Todo esto es aquí trasfondo, mera aparición.

Un lector muy ingenuo (quizá en la niñez) tomará sin duda lo relatado por "suceso verdadero" y quizá se excite por ello

de modo correspondiente. Tal lector no lee de acuerdo con la literatura, de manera congenital, no lee en el sentido de la visión estética, goza quizá con la tensión, con lo sensacional del contenido, pero no goza la obra literaria como tal.

El material del habla sufre aquí una especie de cambio de valor. La actitud natural toma lo dicho por cierto. Pues el sentido del habla es decir lo que es o era cierto. El habla no verdadero es tomada como abuso de este sentido de verdad, como mentira o, cuando menos como engaño inofensivo. En la literatura, por el contrario, se presenta un sentido del habla que está más allá del peso de lo verdadero y no verdadero, que no se preocupa por esta contraposición y que en todo caso se presenta sin el *ethós* del convencimiento o la negación de lo real. Este sentido del habla es el dejar aparecer por mor de sí mismo, el "fabular", el "poetizar" auténtico. En el producto real de la palabra, del sonido, nada se cambia por ello —quizá sólo se hace más libre su uso—, empero, cambia el sentido del habla. Se comporta frente al habla cotidiana como el sueño frente a la realidad.

Se asemeja a la configuración espacial de la escultura y a la magia de los colores en la pintura en que no simula una realidad, no levanta una ilusión. Por ello, también el escritor trabaja con ciertos medios de la desrealización. El "habla ligada" es sólo uno de estos medios; existen muchas estilizaciones del habla que limitan la pretensión del sentido de realidad.

El efecto es que la palabra —que por lo común sirve a los sobrios intereses prácticos— se hace capaz de una plasmación de otro orden. Y por ella alcanza la gran transparencia que por lo general no revela lo inefable de la vida. Tal transparencia aumentada es posible justo sólo por la indiferencia frente a lo verdadero y no verdadero tomado al pie de la letra.

Esto sigue siendo esencial aun en aquellos casos en que la literatura saca sus elementos de la realidad. La adaptación, la transformación sigue reservada al escritor. Se conoce la irrealidad de la vida humana, de los hechos y destinos que aparecen y se les da validez; con ello se ofrece al plasmador de los elementos la libertad del acoplamiento. Sólo así logra tener el necesario espacio de movimiento.

Así, pues, en la obra literaria, la oposición de lo real y lo irreal en la relación de los estratos del objeto se acentúa aún más, en contra del sentido, originariamente práctico, del habla. No se limita a la diferencia corriente entre sonido y significado —propia

de toda habla— sino que va mucho más allá. Se convierte en una especie de descarga de la palabra de su función originaria coma testigo de la realidad.

De esta descarga depende la libertad del juego en la literatura, lo mismo que el rendimiento específicamente artístico de la palabra. También en la literatura se presenta de nuevo el destacarse del trasfondo que aparece frente a la conexión real; puede apresarse mejor en el contenido del habla que en la pintura, aunque carezca del fenómeno de enmarcamiento visible. La literatura hace aparecer toda una vida humana ante nuestra mirada internapodemos meternos en el mundo que aparece y vivir en él, podemos convivir por un lapso con las personas que se presentan. Vemos actuar y padecer a los hombres y convivimos con ellosde la manera en que lo hacemos en la vida real.

Pero no es en la propia vida auténtica en la que lo hacemos, sino en otra, una vida que aparece una vida poetizada y fabulada. No por ello necesita ser menos significativa, con frecuencia es más bien superior a la vida real por su contenido sensible y en la "gran literatura" lo esencial es justo esta superioridad; pero la relación del aparecer no es devuelta por ello a la relación real corriente, ni se simula la realidad. Esto es válido también en aquellos casos en que los temas son actuales y se han tomado de los problemas vitales del presente.

El modo de ser del trasfondo con todo su contenido abigarrad» es y seguirá siendo flotante, es decir, que aparece; y las figuras que nos muestra el escritor no "son" como no sea en la literatura. Por ello, el trozo de vida que aparece está aislado, separado de la vida real, encerrado por el fenómeno del enmarcamiento como en la pintura; pero aquí este fenómeno no es apresable objetivamente, sino que está contenido en la distancia entre el ser de la palabra y las figuras. Pues contemplamos la vida que aparece no al desviar la vista de la palabra, sino sólo porque nos es dada.

Y a esto responde el que este trozo de vida esté firmemente limitado, en una unidad vital cerrada, *sui gcneris,* con una fábrica apresable y una totalidad que puede ser sentida por la visión; un corte que no nos hace desembocar en la vida circundante, sino que se destaca claramente de ella. En verdad, también aquí hay otro espacio, en el que aparece, y otro tiempo; pues la literatura es esencialmente un arte temporal. Las figuras, los destinos, los hechos y las pasiones "transcurren" en un espacio y un tiempo que aparecen. Al leer, oír o "ver" somos "trasladados" al otra

espacio y al otro tiempo, que no confundimos con el aquí y el ahora reales en los que leemos y oímos.

Éste es el caso aun cuando los elementos poetizados se hayan tomado del presente y del espacio vital propios. A pesar de ello los acontecimientos "transcurren" en la tierra de nadie de la aparición, el "mundo del escritor". Y a la inversa es parte del poder de la literatura el que pueda hacer aparecer el "ser otro" de la vida humana de tiempos históricamente pasados en la forma concreta de lo posible y experimentable. Por así decirlo, vemos a través del marco de la palabra escrita hasta alcanzar la vida extraña y ya no experimentable.

e) *El estrato objetivo intermedio en la obra literaria*

Sin embargo, hay un punto en el que la literatura difiere de las artes plásticas. Éstas se dirigen directamente a los sentidos; y el estrato de ser del primer plano, por el cual aparece el tras-fondo, es real y perceptible. No es así en el caso en la literatura, cuando menos no inmediatamente. No le falta un estrato real, pero éste no basta. Lo único dado real y sensorialmente es la palabra o la escritura; y de hecho, el aparecer parte de aquí. Sin embargo, las figuras, sus caracteres, hechos y destinos no aparecen directamente en la palabra, sino mediatizados una vez más por algo diferente, habrá que decir: por un estrato intermedio.

En relación con esto habrá que hacer una corrección a las determinaciones sobre la relación del aparecer hechas al principio. Desde luego, no supera la relación fundamental de ninguna manera, pero sí la modifica. ¿En qué consiste, pues, lo especial del aparecer en la literatura?

La siguiente reflexión nos permite dar con la respuesta más rápidamente. Raras veces habla el escritor directamente de lo anímico, de lo que se trata, del interior de las personas que presenta. Les gusta atenerse, por lo pronto, al exterior, a aquello que se ofrece en la vida diaria a los sentidos: los gestos, el habla, el movimiento humanos, su hacer o reaccionar; muestra a los hombres tal como los experimentamos en lo cotidiano, a partir de su expresión, tanto de la querida como de la no querida. Logra -con ello que la figura se nos haga intuible. Pero estas particularidades externas no son lo auténtico de la vida humana que aparece; no se cubren con el acontecer interno, con el hacer y padecer humanos, con las intenciones, las resoluciones, los éxitos y los fracasos, para no hablar de pensamientos, pasiones, destinos. De éstos se trata en realidad.

¿Por qué no expresa la palabra literaria estas cosas directamente? En la vida diaria lo hacemos bastante al hablar a alguien de terceras personas. Hay una respuesta sencilla: porque la palabra, al hablar directamente de las cosas anímicas, es abstracta e incapaz y sólo dice lo común. Lo dicho se hace conceptual y no intuible; pero lo que importa a la literatura es la concreción e intuitividad. Sólo lo intuible es inmediato y convincente. Por ello, trata la literatura de llevarnos a "ver" en los rasgos externos de las personas su interior, tal como en la vida diaria vemos en el prójimo su estado de ánimo, pensamientos, excitación, pasión, sin que nos hablen de ello. Pues todo ser humano se revela ininterrumpidamente en el hacer y dejar hacer visibles, lo mismo que en el habla audible (sea lo que fuere de lo que hable). Lo hace sin quererlo, se "traiciona". La literatura se beneficia con ello: deja que sus figuras se revelen a sí mismas, se traicionen; las muestra en situaciones cambiantes y deja que se caractericen a sí mismas por su comportamiento. Pero lo que alcanza con ello no es la plasticidad de este su comportamiento, sino su interior anímico, su temor y su esperanza, su angustia, su desconfianza o lo que fuere.

El escritor no habla de estas cosas como el psicólogo, no prepara la vida anímica sobre una mesa de operaciones, no analiza. En vez de los conceptos tajantemente definidos aparecen las imágenes concretas de la vida, las escenas que muestra, las situaciones en las que hace presentarse a las personas. Las abstracciones conceptuales le sirven, muy económicamente, de ayuda. Quien las emplea de continuo, no es escritor.

Así surge en la literatura un estrato intermedio, que es en verdad tan irreal como el trasfondo auténtico y, en sentido estricto, le pertenece, pero que, sin embargo es inmediatamente intuible según el modo de lo sensible, si bien no se dirige a los sentidos mismos, sino a la fantasía. Hace surgir en forma concreta la imagen de las personas en la facultad de representación. Forma así una especie de segundo primer plano, que toma el papel de lo sensiblemente dado en todo lo que sigue. Pues la representación literaria exige tal miembro intermedio.

Es nada menos que un estrato de perceptibilidad que aparece. "Que aparece", porque su perceptibilidad no es real. De hecho la hace surgir el estrato real de la palabra, pero no es creada sólo por él, sino producida independiente y reproductivamente por la fantasía. Y en esta medida pertenece al trasfondo que aparece. Sin embargo, según su función se cuenta entre el primer plano;

el oyente o el lector la experimentan como si perteneciera a él, aunque por el modo de ser no sea ya posible. Empero está aún directamente ligada a la palabra, y la firme coordinación entre el sonido y el sentido de la palabra nos revela lo estrecho de esta liga; sólo se afloja cuando el lector no conoce el idioma. Al mentar la palabra, de modo inmediato, la multiplicidad objetiva de este estrato intermedio, sucede el milagro de que se constituya en la fantasía todo un mundo de cosas, personas y sucesos que tienen la concreción de lo perceptible, sin haber sido percibidos. Esta multiplicidad objetiva intuible es el reino de la perceptibilidad que aparece.

Este estrato intermedio es esencial para la literatura, aun cuando su concreción —según el "oficio" artístico del escritor— pueda estar muy escalonada y en algunos casos reducirse al mínimo. Cuando desaparece del todo, la literatura pasa a ser exposición prosaica y el habla se hace conceptual, sobria, abstracta. Sin embargo, la función de la perceptibilidad que aparece no se agota con ello. Más bien consiste en que, por su parte, deja aparecer lo no perceptible, la vida anímica y espiritual con sus complicaciones, situaciones y conflictos, etcétera —de igual manera que, en la pintura, el color visible lo hace sobre el lienzo.

Ésta es la desventaja de la literatura frente a las artes plásticas: no puede dirigirse directamente a la percepción —cuando menos no en su abigarrada plenitud, en la que hace "a la vida experimentable en la vida", sino que debe interpolar un estrato sustituto, que pone a la facultad de representación en el lugar de la percepción. Pues el primer plano real y efectivo de la obra literaria, la escritura visible y la palabra audible, sigue siendo por el contrario pálido, esquemático y abstracto.

Esta desventaja es equilibrada en parte por el hecho de que la fantasía del lector, a la que se pone a trabajar, es en muchos aspectos más rica que la percepción y tiene libertad de movimientos dentro de límites mucho más amplios. La suspensión del estrato sensorialmente concreto del primer plano en la irrealidad de lo que sólo aparece (de hecho, trasfondo) tiene también con ello la ventaja de una libertad y multiplicidad mayores. El arte se aparta un paso más de la imitación en la literatura.

Desde luego, nunca puede superarse del todo el efecto de lo abstracto en el habla, que forma el único primer plano real. Las palabras son y seguirán siendo conceptos y el concepto obra en forma no intuible y no artística, por más cierto que sea que lo originario en él es algo intuitivo y plástico. Pero lo originario se

ha olvidado y ha desaparecido ya hace mucho tiempo en el gastado medio de comunicación. Ahora bien, el primer plano irreal (el estrato intermedio) exige justo la intuibilidad. El plasmador artístico sabe valerse, frente a esta inadecuación, del habla, al disolver el sentido convencional de la palabra, vivificarlo y liberarlo de su curso fijo.

Para ello hay varios medios, como los utiliza también en la vida diaria el habla aguda o muy personal y emotiva. Se da, desde luego, la significación especial, única, que mete en la palabra la conexión única de palabras; toda palabra es dúctil en su significado, sin tomar en cuenta la coordinación firme en la que descansa su función de medio de comunicación, y en los matices especiales cambia su sentido según el sentido de todo el discurso. Y existe también la posibilidad de devolver su carácter originariamente plástico a la palabra. La literatura conoce muy bien ambos medios y los emplea corrientemente. Constituye la peculiar transparencia del habla artística. Pero es necesaria una fuerza especial de plasmación de la expresión poética para elevarla por encima del juego y convertirla en algo, en verdad, expresivo.

f) *La obra de teatro y el arte del actor*

La desventaja de la literatura, que acabamos de mencionar, se equilibra en el arte dramático —pero sólo porque en él se interpola un segundo arte y un segundo artista entre la literatura propiamente dicha y el lector: el arte escénico y el actor. Con ello se traslada el estrato intermedio a la realidad, se lo sustrae a la fantasía reproductora y se lo lleva a la perceptibilidad efectiva. El "primer plano irreal" se realiza; el estrato objetivo en el que se mueven, hablan y despliegan sus gestos espacio-temporalmente las figuras literarias, se hace visible y audible, se hace inmediatamente experimentable. El lector se convierte en espectador.

Con ello cambian varias cosas. Lo primero es la interpolación del arte interpretativo mismo entre el creador espiritual y el contemplador de la obra. Es un arte de segundo orden —lo que no ha de entenderse en sentido peyorativo—, está aún muy cerca de la literatura, pero es de distinto género. La literatura se hace dependiente de él, tiene que tomarlo en cuenta, pensar en él (en posibilidad escénica, teatralidad, efecto escénico); necesita ahora actores, director y todo un aparato real; necesita, escenario, proscenio, decorado, en una palabra: el teatro. Todo escritor sabe lo que significa esta dependencia para él, sobre todo el princi-

piante: no puede acercarse directamente a su público, tiene que ser aceptado por el teatro; experimenta pues por lo pronto la reacción, muy selectiva, del otro gremio (representado en los llamados dramaturgos).

Lo segundo es que la obra literaria misma adopta otra forma de aparición. El dispositivo externo del escenario crea una limitación de tipo propio, emparentada con el efecto del marco en la pintura. La literatura —al ser "representada"— necesita ser destacada con mayor fuerza de la conexión real de la vida, por el hecho de que hace visibles las figuras literarias y audible su discurso. La "escena" misma tiene el efecto de destacar, no "es" el mundo, sólo "significa" el mundo. El proscenio es una frontera insuperable, la obra de teatro no la franquea nunca.

En esta medida puede decirse: la representación teatral no complica la relación de estratos de la literatura, sino que la simplifica. Sólo ahora —al unirse con el rendimiento de la escena— se encuentra la obra literaria en exacto paralelo con la obra de las artes plásticas: ya no se dirige a la fantasía del contemplador (como lector), sino directamente al ver y al oír sensibles; la perceptibilidad que aparece es sustituida por la percepción real.

Y con ello llegamos a lo tercero: la obra literaria se hace dependiente, también en cuanto al contenido, del arte del actor. Pues la realización del estrato intermedio no es obra del escritor, sino del mimo. Sobre él recae toda la configuración de los detalles sensorialmente apresables. Tiene libertad de acción por lo que toca a innumerables particularidades de género imponderable. Lo hace co-configurador de la obra y casi coautor. En esta medida está muy lejos de ser un mero artista reproductor; a su manera y dentro de sus límites es también un artista productor.

Pues el escritor no puede determinar firmemente todos los detalles perceptibles de la acción —como el pintor ofrece hasta los últimos detalles de lo visible (dentro de los límites de la selección voluntaria) — pues, para ello, resulta demasiado dura su materia, la palabra. Necesita del representante congenial, que acabe de formar lo que él ha formado en el habla y, por ello, sólo a medias; que lo conforme del todo y le dé vida. Esto sólo puede hacerlo el actor al añadir los detalles que faltan, según su propia cuenta y su empatía espontánea en el espíritu de la obra (en el "papel"); pero también sólo en la medida en que lo "representa" por una puesta de toda su persona, lo actúa, lo manifiesta. Su persona se convierte en instrumento, su acción en medio— para la aparición de la otra persona representada, de la figura contemplada y mentada por el escritor.

Este es el significado de que el actor "represente". Y con ello se afirma que su trabajo es arte auténtico, creador. Se ve con mayor claridad en la representación teatral fracasada; pues no todo aquel que domina el oficio es artista. Decimos entonces que "no se acertó" con el papel y con ello queremos decir que la figura contemplada por el autor no ha sido representada cabalmente. Justo porque el actor tiene la libertad de conformar, puede equivocarse. El gran actor es sólo el congenial, capaz de configurar el detalle imponderable por un sentimiento certero del espíritu de su papel.

Por otra parte, en el gran arte de representación se hace visible la libertad de la configuración creadora. De hecho, la obra de teatro es distinta en cada representación. La concepción del autor (o del director) la modifica. Y con ello se supera dentro de ciertos límites aun la identidad de la "obra" creada por el escritor, que en otras artes es tan maravillosamente fija. Es desmembrada en la serie de representaciones. Lo notable en todo ello es que no desaparece, de ninguna manera, esta identidad de la obra, sino que, tras la diversidad de las representaciones, se mantiene intacta y reconocible para cualquier conocedor de la "pieza"...

A esto responde la enorme diferencia en el género de objetivación. El escritor y el actor objetivan los mismos sucesos, conflictos, pasiones y las mismas figuras. Pero el escritor conforma, en la palabra, sólo hasta alcanzar la media concreción; también en la epopeya y en la novela tiene que dirigirse a la fantasía del lector que completa lo que falta. Para ello, forma en un material duradero, pues no hay nada que dure más que la escritura (que puede ser copiada, multiplicada, aun sin entendimiento); forma, por así decirlo, "para la eternidad". El actor forma, al "representar" lo meramente escrito y abandonado a la fantasía, es decir, al realizar en él lo realizable; forma así por completo lo formado a medias que acepta, le da la plena concreción y la intuibilidad sensible. Pero forma en un material efímero, en el habla audible y en el movimiento visible, el gesto, la mímica. Esto es lo más pasajero de lo pasajero. En suma, forma sólo para el instante.

El destino de su "representación" es no poder conservarse... Desde luego, en el cine hay una cierta conservación de lo pasajero. No hay que menospreciarla por el hecho de ser un logro reciente y por sacrificar, por su parte, algo de la vida de la escena. Pero aquí se muestra que lo pasajero no depende del material solo; también cambian el gusto y la fuerza clarificadora de la representación, el sentido dramático de una época es mudable; la

concepción busca nuevos caminos, aun en aquellos casos en que la vieja obra literaria se mantiene sin cambios. La representación especial —precisamente porque conforma hasta el final los detalles— cede a nuevas y nuevas representaciones.

Por ello, el arte del actor es y seguirá siendo arte del instante y "la posteridad no teje coronas para el mimo". Junto a las interpretaciones que proporciona, la obra del escritor —en su "media" concreción— permanece inamovible y se ofrece siempre *a.* nuevas interpretaciones. A ello se debe que sea el escritor el que sobrevive unívocamente en la conciencia de la posteridad. La duración de su nombre es —como en todas las artes— más bien la duración del objeto creado, es decir, en última instancia, la de la objetivación.

g) *Realización y desrealización*

Ahora bien, en contra de todo esto es posible oír la objeción de que la representación del actor traslada toda la acción de la obra literaria hacia la realidad y la transforma en suceso efectivo. Si esto fuera así no habría ya, evidentemente, un espacio de juego para un trasfondo irreal que pudiera aparecer en lo real; y con ello se supera la ley de la objetivación junto con la relación del aparecer y la condición de ser de lo "bello" —es decir, del objeto estético en general.

Hay que hacer frente a esta objeción. Es un total malentendido. En primer lugar, aun en la realización perfecta de la acción queda mucho espacio para trasfondos ideales. En segundo lugar, sólo una parte de lo que aparece en la pieza se transforma en realidad y pasa con ello al primer plano, pero no se trata, en modo alguno, de la totalidad de la acción presentada.

La acción no es un hacer visible, su esencia se encuentra detrás, en lo invisible. La acción auténtica, el "drama" en cuanto tal, sigue siendo irreal en la representación teatral. Lo único real es la palabra hablada, la mímica y demás movimientos de las personas, los gestos, el diálogo, en suma, lo visible y audible de la escena. La "escena" misma, entendida como parte de la acción, sigue siendo irreal. La acción pertenece tanto antes como después a la aparición, lo visible y audible es sólo aquello en lo cual y por medio de lo cual aparece. Ella misma se desarrolla en el nivel de las situaciones anímicas y de las resoluciones, de odio y de amor, del padecer y del triunfar, de los destinos y del modo en que son llevados.

Se trata evidentemente de otro nivel. Todo esto permanece

siempre irreal. Tampoco debe llegar a ser real. El actor no ama ni odia, no padece, y el destino que presenta no es el suyo. Todo esto sólo "aparece", sólo se "representa", se actúa. Y por ello, la obra se llama "obra de teatro" y al artista, en cuanto representa, "actor".

En este mismo sentido, las figuras literarias de la escena —Wallenstein, Fausto, Ricardo III— no son reales, sino sólo representadas, "actuadas". Real es el actor vivo con su mímica y su habla, pero en el público nadie lo confundirá con el rey, el héroe o el intrigante que representa.

Justo lo decisivo en el arte teatral y escénico es que ni las figuras mismas, ni el destino ni la acción —es decir, todo lo que de hecho importa— se realicen. Y sólo así es posible que el espectador admire y, en general, advierta el arte del actor. Si el espectador quisiera tomar los sucesos de la escena por reales, desaparecería para él todo el trabajo de quien representa.

Y lo que quizá es más importante: si tomara la acción representada por real, le sería imposible estar tranquilamente sentado, viendo, oyendo y gozando de ello, ser el testigo de una refinada intriga o quizá de crímenes y asesinatos, o aun de un profundo dolor anímico. La escena le plantearía así una exigencia totalmente falsa. El sentido de la representación trágica tendría que trocarse en crudeza moral, y el de la cómica en falta de sentimientos. No hay teatro que exija tal cosa del espectador. Todas las teorías que hablan aquí de "ilusión", es decir, de simulación de un suceso real, son fundamentalmente falsas, han producido una desorientación estética y casi han superado el sentido del efecto dramático. Por el contrario, la conciencia infantil que en el teatro sucumbe en realidad a la ilusión, no es una conciencia estética.

En verdad, es justo a la inversa: el conocimiento natural de suyo, que acompaña a todo contemplar y todo oír, acerca del ser actuado y de la irrealidad de la acción que transcurre en el escenario, es la condición imprescindible del contemplar y gozar estéticamente. También es posible ver toda esta relación a partir de la obra de teatro: *a.* saber, de todo lo que la escena muestra lo único real es la obra misma; la acción representada no lo es ni tampoco es tomada por tal, sólo es "representada". Esto da a lo representado el efecto de la ingravidez. Pues, por su parte, la acción es del todo seria. Pero la seriedad es representada. Sólo así es posible que el sentido de la obra de teatro sea importante y significativo, aun sublime, sin que el teatro deje de ser teatro.

Ésta es la diferencia radical entre lo que se representa en escena y el juego del niño. Este último se mueve en gran medida dentro de la ilusión; el niño no guarda distancia alguna frente a su juego, se mete por completo en él.

Encontramos una clara confirmación de esta situación en la necesidad de toda técnica teatral y escénica de limitar el realismo. Los antiguos tenían para ello los largos cantos y procesiones entre los "episodios", tenían el coro que acompañaba con un efecto no dramático. Y tenían el verso dentro del diálogo. Desterraron todo lo violento y terrible del escenario, y lo hicieron transcurrir "tras la escena". El arte dramático ha conservado algo de esto; por ejemplo, el verso, que es, con certeza, el medio más efectivo en la plasmación lingüística.

La ópera moderna ha dado un paso más adelante. Aquí la música no es, en manera alguna, sólo acompañamiento —quizá "ilustración de lo anímico", como alguna vez se creyó—, sino, muy por encima de ello, el medio más radical de desrealización. Pues la música como tal no es, por su esencia, ni dramática ni objetiva. Obra en contra de toda realidad objetiva. Por lo demás, con ella se introduce un elemento extraño en la literatura, que ya no le pertenece, un arte de otro género, y la síntesis con ella es un capítulo especial de la estética.

En general, hay que entender toda disminución del realismo escénico —aun la estilización de lo externo— como desrealización artística; desde luego, fundamentalmente también en aquellos casos en que trabaja con medios dudosos. Pues trabaja, conscientemente, en contra del momento de la "imitación" (es decir, de la mimesis auténtica). También esto puede llegar demasiado lejos y traspasar las fronteras de lo dramático; así sucedió ya en la antigua comedia de tipos y aún más en la moderna. Muy atrás dejó estas fronteras la escena bufa, en las figuras populares de Bajazzo y Arlequín. Lo dramático cede aquí ante el efecto barato, chocarrero y desaparece, por último, en la broma y la chanza.

Es importante, en esta conexión, el que en el arte teatral serio de la época moderna, la desrealización no se refiera ya al auténtico "representar" del actor. Aquí el realismo tiene vía libre —signo evidente de que el aparecer de lo anímico e íntimo no puede prescindir ya de una cierta verdad natural convincente; pero quizá es también un signo de que el peligro del ilusionismo no existe ya para el espectador actual, o cuando menos no está cerca. De ello da prueba sobre todo la fuerza de expresión del gran representante de caracteres que va mucho más allá de lo

meramente típico. Pues todo carácter humano típico es algo único, individual.

Si ponemos al lado de esto la gesticulación convencional del arte teatral chino o aun la muy reprimida actuación con coturno y máscara, como en el teatro ático, vemos todo el espacio de juego en el que se gradúan la desrealización y el realismo.

Visto en general: tenemos en la representación escénica la misma estratificación que forma la ley fundamental de toda literatura y de todas las artes representativas en general. Sólo que ha sido desplazada en cuanto al contenido. La "obra de teatro" es el desplazamiento de la "perceptibilidad que aparece" hacia la realidad y la percepción efectiva. Así, el primer miembro del trasfondo aun cercano a los sentidos pasa al primer plano. Pero sólo el primero; todo lo demás, la acción misma y las personas que accionan, sigue siendo mera aparición. Y donde se co-aprehende como tal el actuar mismo, se separa claramente la acción de él y se la aprehende como algo irreal.

CAPÍTULO 7. *Primer plano y trasfondo en las artes no representativas*

a) El *libre juego con la forma*

. Quizá fuera mejor decir que no hay artes no representativas. El hombre presenta algo en toda plasmación artística: se presenta a sí mismo.

Lo que no debe entenderse en sentido estrecho. Lo que se revela en la obra no necesita ser la propia persona del artista, puede ser también el tipo común al que pertenece y cuyas peculiaridades según país, pueblo y época lleva en sí. Algo de este género podría ser siempre. Pero no es a este algo a lo que uno se refiere al hablar de "artes representativas". Se refiere uno al tema especial, al asunto. El mismo artista puede tratar diversos asuntos, sin que se modifique su propio ser que habla a la vez en ellos.

Además, el propio ser no se representa expresamente, sino que sólo co-aparece y con frecuencia sólo para quien está distante, para la generación posterior. Pues no se le transforma en tema. Y en aquellos casos en que así se hace, como en el autorretrato, es sólo uno entre muchos otros posibles. Así, pues, no se puede decir, por mor de este fenómeno, que todas las artes sean representativas en la misma medida. Pues la autorrepresentación involuntaria es accesoria: sólo se añade al tratamiento consciente del tema.

En consecuencia, puede tratarse por separado el grupo: arquitectura, música, ornamentación. Pues evidentemente que aquí las cosas son distintas. Desde luego, en la música esto es sólo válido cuando se hace a un lado el canto según un texto y la llamada "música programada"; aún habrá que decir por qué se puede y se debe hacerlo así. Por lo pronto, basta con esta razón: el texto y el título no "son" música. Así, pues, no se debe facilitar la tarea haciendo pasar los puntos de vista sobre la representación a la música. Pues existe también la "música pura" que no tiene temas extramusicales ni los necesita. La falta de tales temas es justo lo común en las tres artes mencionadas, por distintas que puedan ser en lo demás.

Por lo demás, se trata sólo de lo general negativo de ellas. Lo afirmativo no es tan fácil de determinar. Sin embargo, puede vislumbrárselo provisional y no obligatoriamente en un juego puro —aunque no siempre del todo libre— con la forma misma en determinadas materias.

Aquí materia es, por una parte, la masa pesada y, por la otra, el sonido. Es comprensible que ambas permitan un juego muy diverso con la forma. Pero ésta está determinada sólo en cuanto al género por la materia; en primer lugar, pues, por las dimensiones en las que se extiende; la oposición entre arte espacial y arte temporal divide todos los campos de plasmación, si bien no es suficiente para determinar su peculiaridad. La literatura es también arte temporal y las artes plásticas artes espaciales. Sin embargo, dentro de lo posible en la materia, la plasmación espacial es siempre del todo autónoma.

Aquí se inicia lo que se ha intentado llamar "juego libre con la forma como tal". Es un hacer auténticamente creador que toma aquí el lugar de la representación, un juego puramente por mor de sí mismo. Pues la "representación" está ligada a objetos de género extraestético y empieza con la imitación. Debe "acertar" en el tema y puede también "malograrlo". Aquí por el contrario no se trata de acertar o malograr —cuando menos en este sentido—, no hay ningún plan dado, ningún modelo, ninguna figura vivenciable. No tiene en la base ninguna forma previamente dada. En consecuencia, la plasmación es aquí del todo autónoma, tiene una libertad distinta y más alta que en las artes representativas. Es producción pura, sin momento mimético o reproductivo, pura "creación a partir de la nada".

Esta libertad está gravada en la arquitectura y la ornamentación con una cierta no libertad.

La arquitectura está al servicio de fines prácticos que, en sí, nada tienen que ver con la belleza. Aun en aquellos casos en que son fines de tipo muy idealista, siguen siendo de naturaleza extra-estética, por ejemplo, en la construcción de templos e iglesias, o también de palacios, etcétera. Así como aquéllos están al servicio del culto, así éstos lo están al de la idea del poder político y de su majestad. En una casa sencilla domina con mayor fuerza el fin práctico. Pero lo notable es que, en general, no perturba el momento de valor estético, sino que más bien lo sustenta. Obra aquí como una especie de condición previa y la belleza formal de la casa, cuando se logra, lo toma por completo sobre sí sin rebajarle nada.

En el arte ornamental es distinto. No está al servicio de fines prácticos, aunque sí lo están los objetos en los que se presenta: en la arquitectura, en los utensilios, en el dibujo del tapete. Es un arte dependiente en la medida en que está ensamblado en un todo formal que no puede romper, si bien éste sólo le da el marco. Sin embargo, dentro de este marco —por ejemplo, la superficie que hay que cubrir— es relativamente libre y además puede acercarse a las artes plásticas. Si hace esto último, toma también algo> del círculo de temas de éstas. Pero esto no pertenece a su esencia. En primer lugar, se disuelve en el juego de las líneas, colores o motivos espaciales, que sólo están ahí por mor de él mismo.

En verdad libre sólo lo es la música y, de ella, sólo la pura. Pues también ella "puede" servir a fines. Sólo en la música pura llega el principio del "juego" a su plena independencia. La música es un juego con tonos, escalas, armonías, timbres —es decir, con la materia que más se sustrae a los fines extraestéticos. En tal' medida es la más libre de las artes. Y es libre en dos aspectos: está tan libre del tema o asunto extraestético como del fin extraestético.

Por ello el momento de creación es aquí una cosa especial, se alcanza un grado de productividad que no conocen las otras artes. La composición se basa en la invención —en un encontrar y descubrir interior—, de tal modo que aun el "tema" musical es creación libre, producto puro de la fantasía musical.

Ahora bien, la pregunta de la estética —que concierne tan justamente a la esencia de estas artes— es ésta: ¿se trata en ellas del mismo género de belleza que en las artes representativas? ¿O acaso se presenta aquí un segundo género de belleza?

De hecho, sería de esperarse lo último. Si en las artes representativas la belleza está en la relación del aparecer, es decir, no

está en el primer plano real ni en el trasfondo irreal, sino sólo en el aparecer del último en el primero, la situación cambia desde el principio cuando no se da la contraposición entre estos estratos. Donde no hay asunto, nada puede aparecer. ¿Existe, pues, un segundo tipo de lo bello que sólo consiste realmente en la pura relación de la forma?

A favor de ello hay dos razones: la primera estriba en el carácter del libre juego con la forma, aun cuando sea en una materia determinada; pero la segunda se hace apresable en la analogía con lo bello natural y lo bello humano, donde tampoco hay en la base un tema (asunto). Tales son los puntos de partida de dos argumentos serios en contra del concepto de la belleza en la relación del aparecer. ¿Quizá no toda belleza es del mismo género? ¿O quizá, en el fondo, toda belleza es de distinto género, y así tendría razón, en un sentido nuevo, la tendencia de la pura estética formal?

b) Lo *bello musical*

El círculo de problemas que con ello hemos tocado tiene su problema central, evidentemente, en la música. La música es el arte "libre en dos direcciones". Por tanto, aquí habrá que tratar de apresar el problema fundamental.

No es necesario plantear de inmediato la pregunta de si lo bello musical es, en general, algo bello de otro tipo. Por lo pronto, bastará con preguntar si se da en la música una relación del aparecer y si, en caso de que pueda ser demostrada, es productiva para el fenómeno de lo bello musical. Desde luego, para ello es preciso hacer caso omiso de toda música programada; aun de la simple canción que es ya un arte combinado (poesía y música); y no debe confundirnos el hecho de que haya que buscar el principio de la música justo en la canción. Es erróneo tratar de juzgar un terreno espiritual muy desarrollado y sus grandes realizaciones a partir de su principio primitivo. Lo devenido puede haber dejado hace mucho tras de sí sus orígenes históricos.

Por lo demás, tampoco debemos facilitarnos el problema recurriendo desde un principio a los estados anímicos (dolor, alegría, travesura, nostalgia, etcétera), que se expresan indudablemente como trasfondo en la música. No puede hacerse porque el estado anímico forma un estrato más adentrado. Además, con ello se vuelve demasiado rápidamente de nuevo a la cercanía de la música programada. Esto tiene que reservarse a un estudio posterior del problema.

Pero por lo pronto puede comprobarse que también en la música pura —a saber, más acá de todo contenido anímico— se da una estratificación y una relación del aparecer. Desde luego, reaparece en toda otra música, también en las musicalizaciones de obras literarias. Si bien aquí no es de dudarse, aunque sí en la música pura.

Debe partirse del hecho de que aquí el tono sonoro forma la "materia" en la que se conforma. Así, pues, en la música, la sucesión y conexión de los tonos debe valer como estrato real y primer plano. * Se pregunta, por tanto, ¿hay en la obra musical algo que se eleve por encima de los sonidos oídos sensorialmente y que se hace apresable al oyente musical como algo que flota por encima de ellos? O, para emplear la imagen usada con anterioridad: ¿hay algo que esté detrás de los sonidos y se destaque de ellos y forme así, a través de ellos, el trasfondo que aparece, de tal modo que siga siendo auténtico y verdadero contenido musical?

Puede mostrarse que lo hay. Pero debe buscárselo donde puede ser encontrado —no más allá del mundo de los sonidos sino junto a él y aun dentro de su género.

Pues la música —una "pieza", una composición, una "frase"— no es sólo lo audible sensiblemente; sino que se trata siempre de algo "audible musicalmente", que precisa una síntesis en la conciencia receptiva muy diferente de la que puede proporcionar el puro oír acústico. Este algo distinto es un todo mayor y forma el trasfondo que no es ya sensible.

Lo que se deja "oír junto" en forma puramente sensible, es un producto sonoro muy limitado. Una sonata, una frase o aun un preludio no se disuelve ni con mucho en ello. Desde luego, se oye en uno en forma realmente sensible (puramente acústica) una sucesión limitada de sonidos, lo mismo que una sucesión de armonías, pero sólo en la medida en que alcanza la retención acústica (el "todavía resuena" de lo que se acaba de oír). Y la retención no alcanza más allá de unos cuantos segundos, sobre todo cuando la música sigue y los nuevos sonidos ocupan, borrándose continuamente, el lugar de lo desaparecido temporalmente.

* Desde luego no debe tomarse al pie de la letra la realidad de este "estrato real", como se hace con la materia de la literatura, la palabra, que también es un producto sonoro. Los sonidos no son reales en sentido estricto, pues como tales sólo existen para el oyente. Pero podemos hacer caso omiso de ello aquí. Pues lo esencial en el "estrato real" de una obra musical es y seguirá siendo lo dado a los sentidos, el ser-ahí para la percepción; y esto se cumple en el sentido pleno de la palabra.

Además: es ya una imposibilidad musical oír junto (sensible-acústicamente) toda la masa de los tonos y armonías de una "frase", pues entregaría una desarmonía insoportable. El oír es un sentido temporal y la música es un arte temporal. Una "frase" se extiende temporalmente, consiste justo de la sucesión— una sucesión mucho más extensa que el alcance de la retención.

Por consiguiente, en ningún instante de su sonar extendido temporalmente es un todo conjunto. La frase necesita tiempo, pasa por nuestro oído, tiene su duración; en todo instante para el oyente sólo está presente un trozo. Y sin embargo, para el oyente no es algo roto, sino que lo aprehende como una conexión, como un todo. Así sucede, cuando menos, en el auténtico oír "musical": es apresado, sin tener en cuenta su estar disgregado en los estadios temporales, como un conjunto —no, desde luego, como algo temporalmente simultáneo, pero sí como algo que se corresponde, como unidad.

Esta unidad sigue siendo temporal, pero no simultaneidad. También una sucesión puede, como tal, ser unidad. Sólo que aquí la unidad no se produce en el oír sensible, sino sólo en la realización de una síntesis, que debe resultar en un oír musical —en contraposición al oír sensible. Pues lo que constituye el producto sonoro musical de la frase no es el sonido instantáneo, sino sólo el todo en la unidad de su sucesión. Y sólo a partir de este todo recibe el detalle estructurado —lo audible sensiblemente en unidad— su sentido.

Quizá pudiera objetarse aquí que esto es del todo natural, que no hay música alguna que no relacione lo temporalmente disgregado y, por así decirlo, lo haga oír junto. Esta objeción es sólo la confirmación de la tesis; pues es justo a esta naturalidad musical a lo que se refiere. Sucede aquí lo mismo que en los demás terrenos: sólo la filosofía advierte lo digno de tomarse en cuenta y pleno de significado —quizá enigmático— que hay en lo que se considera natural; pues es aceptado sin prestarle atención justo mientras es para nosotros lo corriente y no ha empezado aún la reflexión sobre lo que es en verdad. Ni siquiera la estética anterior analizó conscientemente la relación fundamental y por ello no advirtió el problema que hay en ella.

Pero ¿en qué consiste el problema? Hay que volver para ello hasta el análisis categorial del tiempo. El tiempo es la disgregación de todo lo real en la sucesión de los estadios temporales; por ejemplo, un hombre jamás está todo junto en ningún punto temporal de su vida, pues lo que fue ya no lo es, y lo que será no lo es aún; sólo en el tiempo de la intuición (que no corresponde

al tiempo real), es decir, subjetivo, es posible, dentro de ciertos límites, la visión conjunta, ya que la conciencia tiene en el tiempo de la intuición lo que en el tiempo real no tiene ninguna cosa ni ningún proceso: libertad de movimiento. En la vida la comprensión del suceder depende de lo instantáneo o de cortes muy estrechamente emparentados con él. En el arte es diferente. *

Ahora bien, la música lleva a unidad y totalidad cerrada lo disgregado en la sucesión temporal. Esta síntesis se realiza en el oír musical mismo, y mucho más allá de los estrechos límites del oír junto acústicamente. Pero no se realiza de golpe, sino sucesivamente, en el transcurso del oír sensible, y por razón de una unidad y cerrazón interior muy determinadas de la obra musical. Pues ésta forma una conexión estructurada objetivamente, una construcción en la que todas las particularidades se refieren unas a otras (hacia adelante y hacia atrás); y estas referencias son apresadas a la vez, desde luego, sin reflexión y con absoluta naturalidad. Pues sólo en la medida en que son apresadas se experimenta la totalidad como tal en el cambio de los sonidos. Y sólo cuando se la experimenta, se comprende la obra musicalmente.

La unidad musical de la obra musical tiene de suyo el carácter de una síntesis. Esto es lo que significa el que sea una "composición" *(compositio* es una simple traducción de "síntesis"). Tal unidad no es audible sensorialmente. En esta medida es un auténtico aparecer y, a saber, algo que aparece a través del oír sensible. Pertenece, pues, al trasfondo de la obra musical. Sin embargo, tomada en forma objetiva es la unidad sintética en la que se retiene lo que sonado y no oído ya sensorialmente y constituye así, como todavía presente, un miembro esencial del todo musical que se constituye sucesivamente en el oír musical.

El oyente tiene que realizar la síntesis por sí mismo. En esta medida es imitar y actuar por su parte compositivamente.

c) *El fenómeno del trasfondo musical*

Lo básicamente peculiar de la obra de arte musical consiste, pues, en que permite al oyente oír en su transcurso temporal, por

* Toda la relación temporal en la música sólo es aprehensible sobre la base de un análisis categorial preciso del tiempo, tanto del tiempo real como del de la intuición, y debe además destacarse claramente su oposición de estructura y de modo de ser. Esta tarea se emprendió en la *Filosofía de la naturakza* (Fondo de Cultura Económica, 1960). *Cf.,* acerca de la disgregación, el cap. 12 *b, y* los caps. 14 y 15 acerca del tiempo de la intuición.

el lazo interno de sus miembros, la unidad compositiva de tal construcción, que no es audible sensiblemente. Pues es una unidad que jamás está junta en ningún estadio de resonar acústico, pero que, a pesar de ello, constituye justo lo auténtico de la composición. La obra musical obliga al oyente a pre-oír y re-oír, a tener en cada estadio del oír la expectación de lo que vendrá, a anticipar la continuación determinada, musicalmente exigida. Esto es válido también cuando la continuación efectiva de la pieza musical resulta distinta. Pues la solución de la tensión producida puede ser siempre distinta de lo que se esperaba; y la evaluación de la inesperada (nueva) posibilidad musical es justo un momento esencial de la sorpresa y del enriquecimiento. Aquí ocurre en la música como en la literatura (otra continuación de la acción en la novela y en el drama).

Es algo muy conocido el que un compositor puede ir demasiado lejos con el momento, muy efectivo, de sorpresa: la música adquiere así algo sensacional, efectista. Pero los excesos no cancelan el fenómeno básico, el que el juego con la separación entre anticipación y continuación efectiva es constitutivo de la unidad compositiva y de la estructura musical del todo, que extendiéndose aparece en el sonar y resonar de las particularidades momentáneas.

La síntesis que realiza el oyente puede ser imaginada así: está a la vez en el apresar de lo audible en ese instante e interiormente en lo que acaba de sonar, aun en lo que resonó hace mucho y, a la vez, ya en lo que ha de venir. Pues musicalmente toda fase señala de inmediato más allá de sí misma, tanto hacia adelante como hacia atrás. Si se la piensa aislada por completo, pierde su sentido musical. Tal sentido depende de la totalidad. Esto llega tan lejos que, a la inversa, el oyente sensitivo, que escucha por casualidad sólo un par de compases, apresa a la vez, sin quererlo, un trozo complementario del todo —sin que importe el que lo apresado a la vez se ajuste o no a la composición efectiva. Le sucede lo mismo que al contemplador de lo escultórico al ver un trozo de una estatua rota.

La maravilla artística de la obra musical es que construye, en medio de una sucesión temporal, un producto conjunto, se completa sucesivamente, se redondea y se cierra en una construcción. En el oír musical vivenciamos un elevarse, crecer, alzarse; y este producto conjunto que se eleva sólo está terminado y conjunto cuando la sucesión de sonidos llega a su fin, es decir, cuando ha •dejado de sonar. Los últimos compases de una obra musical cohe-

rentemente constituida son experimentados entonces como final de la construcción y como su coronamiento.

Así, pues, de hecho se oye algo más de lo sensorialmente audible, se oye un producto sonoro de una jerarquía distinta que no es posible oír en uno acústicamente. Este otro producto es la verdadera obra musical, la composición, la "frase", la fuga, la sonata. Y este otro producto constituye el "trasfondo musical". Bien entendido que sólo el musical; pues al pleno trasfondo de la música corresponde algo más. De ello se hablará aún en especial.

El oír musical trasciende al oír sensible. El todo que aparece de una frase no se da como tal sensiblemente, es algo acústicamente irreal que no se realiza en el juego sonoro. Pues como algo conjunto no es realizable. Se le oye "a través"; la sucesión temporal de sonidos le permiten aparecer, si bien no puede retenerse en sus fases; tiene la transparencia peculiar que permite que aparezca, para el oyente a ella dirigido, lo otro, la construcción, que no se disuelve en ella.

Lo que ahí aparece es, pues, un trasfondo irreal en el sentido estricto del término. Todas las características de éste se ajustan *a.* este producto. En consecuencia, tenemos en la música la misma doble estratificación del objeto que en las artes representativas: la misma dualidad y contraposición de los modos del ser, el mismo aparecer en una materia sensible, la misma transparencia del primer plano conformado. Y también el mismo papel del sujeto receptivo; pues sólo a éste, si se satisface las condiciones del oír musical, puede aparecerle tal totalidad. Reaparece toda la relación cuatrimembre, característica del modo de ser del espíritu objetivado.

Es verdad que sólo estos rasgos básicos concuerdan. Se ha hecho caso omiso de una estratificación más amplia. El tipo especial de enlace entre los estratos es, por el contrario, muy diferente al de aquellas artes, y lo es ya porque en la música el primer plano y el primer trasfondo son más parecidos entre sí y están más cerca uno de otro por su género. Por ello se desconoció su dualidad en la música por más tiempo.

Pero se ve con claridad cómo, en la obra del compositor, el primer plano está determinado por el trasfondo, cómo la unidad de la figura interna en la composición determina hasta en los detalles la configuración de lo sensiblemente audible. También en ello se parece la obra de arte musical a la literaria y a la pictórica.

Si aún hay necesidad de dar pruebas de estas cosas, podemos

encontrarlas en lo negativo, en la obra musical malograda. Hay un tipo de composiciones en el que las particularidades no encajan correctamente para el oyente, sino que se separan. Las particularidades pueden tener, aun en este caso, un efecto agradable, pueden apresar, arrastrar a la anticipación; es más, pueden indicar un todo. Pero cuando este todo no se presenta finalmente, cuando no se desarrolla una construcción que aparece, experimentamos la pieza como no unitaria, plana, inexpresiva. No se puede rastrear ya ninguna ligazón interior, falta la unidad de la figura interna.

También puede decirse que a tales obras les falta la auténtica composición. Pues composición es "síntesis" de la unidad. El juego hace entonces el efecto de algo externo, trivial, hace que quien escucha musicalmente escuche en vano. No le aparece ninguna unidad. Esto nada tiene que ver con la contraposición entre música seria y "ligera". La música superficial, cuando está bien lograda —y esto quiere decir que es bella—, no carece de unidad y, por ello, del trasfondo que aparece. Sólo que aquí la unidad es estructuralmente de otro tipo y determina también los ritmos y sonidos del primer plano sensible de manera distinta. Pero, a su modo, dicha música puede muy bien ser musicalmente bella.

d) *Composición y ejecución musical*

En forma semejante a la de la obra teatral, también la música pide un arte de segundo orden, que es el que hace sonar audiblemente la música compuesta y escrita. La obra musical lo necesita aún más, pues en última instancia cualquiera puede "leer" la obra teatral y, teniendo algo de fantasía, "verla" interiormente; en cambio, "leer" la obra musical es algo muy distinto, para ello se necesita una formación técnica especializada y mucho entrenamiento. Por lo común, el lego musical puede "ejecutarla" mucho mejor que "leerla" sin ejecución. Haciendo a un lado las excepciones, es mucho más difícil oír "del papel" que ejecutar a partir de él.

En todo caso, el público musical necesita la reproducción sonora, de la presentación —en las grandes obras se antojaría decir la "representación"—, para poder acercarse en general a la música. Con ello, el arte del músico reproductor pasa a ser una necesidad estética. Aquí, como en la literatura dramática se trata del arte de la "ejecución" y muchas de las características del arte teatral se ajustan también a esto; desde luego, sólo *mutatis mutandis,* pues el género de la ejecución es distinto.

Ante todo, aquí no se trata para nada de representación. Por ello, la persona del músico no se introduce como "instrumento" —como la del actor, que se convierte en medio de presentación—, ni tampoco sucede así con el cantante, aunque introduce el instrumento natural de la voz humana. Debe hacerse excepción del cantante de ópera, si bien no a causa de la música, sino del escenario dramático en el que se presenta. En la música pura no hay objetos que en ella se representen —cuando menos no son musicales. En consecuencia, desaparece de inmediato el problema del realismo y sus limitaciones. Es verdad que en el canto se dan ambos, pero sólo por la introducción de un momento extramusical, el del texto.

Pero todos éstos son momentos negativos, que limitan. Por el contrarío, lo positivo y básico es esto: también en la música se traslada a la realidad y con ello a la percepción sensible y al primer plano de toda la configuración un estrato de ser de la obra artística que permanece como algo irreal en la composición, en la que no está dado sensiblemente sino que se abandona a la representación, y esto se logra por medio del arte secundario de la "ejecución".

La "realidad" de la que aquí se trata es exclusivamente la realidad acústica, el reino de lo audible sensiblemente. Esto es válido también en aquellos casos en que la dinámica "visible" en el movimiento del músico ejecutante o aun del director significa un aporte esencial a la comprensión musical. Las representaciones auxiliares del oír musical forman un capítulo aparte. Pero no cambian nada de lo fundamental; ni siquiera cuando llegan a una unión anímica profunda con la personalidad del músico. Tampoco debe olvidarse que al final justo el oyente muy sensitivo musicalmente "aparta la mirada" de la gesticulación de la ejecución para evitar las perturbaciones. Pues puede convertirse para él en algo demasiado drástico, inoportuno o simplemente distractor.

Debe aceptarse que, en la música, la "realización" por medio del músico ejecutante —incluso el *dittante*— es en tal forma lo natural que, de hecho, sólo así se la considera música, en tanto que las notas sobre el papel no pasan de ser un pretexto. Así, pues, aquí no puede decirse que el lector se convierta en auditor (como en la obra de teatro en espectador); aquí el lector sólo se da por excepción.

En consecuencia, la música auténtica surge objetivamente sólo con el arte secundario del músico. El aparato que a ello corresponde no es de suyo tan grande como el del actor, puede limitarse

al instrumento, aunque puede crecer enormemente en el caso de la composición sinfónica y abarcar toda una organización de artistas, con lo cual la realización auténtica consiste en la cooperación conjunta: en el trabajo del director.

Aquí no puede hablarse de un reforzamiento del efecto del marco. La música, aun la tocada y que resuena, no necesita destacarse de manera especial de la conexión real; está ya destacada más que suficientemente por su material tonal, porque éste no se presenta jamás en orden musical fuera de la música. Pero así es: sólo la ejecución real produce la analogía más precisa con las artes plásticas; sólo la ejecución audible proporciona un primer plano sensible que no se abandona a la representación; y sólo así se dirige la obra musical directamente al oído y no a la fantasía productora de un "lector" (que apenas si se da aquí). Lo únicamente representado es sustituido por lo perceptible.

Con ello surge plenamente la analogía con el arte del actor: la música se hace dependiente de la ejecución del músico. Pues también aquí se da un estrato intermedio que se realiza en la ejecución. Y la realización no es ya obra del compositor, sino del músico ejecutante. Éste tiene carta blanca en la configuración de innumerables detalles de tipo imponderable, que las notas no permiten escribir, pero de lo que depende esencialmente, a pesar de ello, la configuración del todo. Así el ejecutante se convierte en co-compositor y, en esa medida, no es "artista reproductor", sino del todo productivamente creador —en no menor medida que el actor en la obra teatral.

Por su parte, el compositor necesita de la ejecución congenial. El músico recibe de él sólo algo a medias formado (aún relativamente general) y lo acaba de formar. Lo llena de vida y de alma, tal como le parece estar indicado. No lo hace por medio de la propia persona, sino del instrumento. Pues no representa personas, como el actor, sino que es intérprete de la obra musical.

Pero, desde luego, también de ésta es válido decir que se convierte en otra por la reproducción. La aprehensión del músico se añade siempre a ella y puede muy bien ser personal y única. Con ello se renuncia, dentro de ciertos límites, a la identidad de la obra musical que se rompe en la diversidad cuantitativa de las interpretaciones.

Pero la diferencia mayor entre la música escrita y la ejecutada consiste en el tipo de la objetivación. Aquélla se conserva en el material duradero de la escritura — *aere perennius—,* es verdad que sólo está conformada hasta la media concreción, pero a la

vez para siempre, y se ofrece de continuo a configuraciones nuevas; por el contrario, el músico le da la plena concreción e intuibilidad, pero en un material muy pasajero, la acaba de formar, pero sólo para ese instante. No puede alcanzar la más alta objetivación, resuena temporalmente con la ejecución única. Desde luego dentro de ciertos límites, puede conservarse gracias a la técnica moderna (discos); pero la técnica no alcanza la última finura y nada hace cambiar esto la multiplicidad y diversidad de las reproducciones. A pesar de cualquier conservación, cada reproducción es relevada siempre por nuevas concepciones.

El arte del músico ejecutante sigue siendo, por su esencia, un arte del instante. La posteridad tampoco le teje guirnaldas. Y junto a su realización —y más allá de ella— queda inconmovible la composición en su media concreción, como posible objeto de nuevo acabamiento en cada instante. Y su creador es el que sobrevive para la posteridad.

También aquí se podría considerar, como en el caso del actor, que el músico ejecutante lleva todo el trasfondo de la música —junto con su alto contenido anímico— a la realidad, de tal manera que no queda ya espacio alguno de juego para un trasfondo "irreal" que pudiera aparecer en lo real. Con lo cual se cancelarían tanto la ley fundamental de la objetivación como las condiciones de ser de lo bello.

Esto sería un completo malentendido. Aquí no se lleva a la realidad, en manera alguna, el todo de la obra musical, sino sólo el primer estrato, más cercano, del trasfondo, el de lo audible sensiblemente, el de los tonos y armonías. Este estrato desempeña aquí el papel de estrato intermedio. Y sólo éste es realizable acústicamente. No es poco, pero no es el todo de la música. Todo lo demás sigue siendo tan irreal como antes y debe surgir en la conciencia afectuante del oyente. A esto pertenece todo el contenido anímico de la música, sea lo que fuere aquello en que consista; hasta ahora no hemos hablado de ello, pero es fácil adelantar que debe consistir en una secuencia mayor de estratos, que forma la profundidad del trasfondo. Lo mismo que en el arte teatral, la verdadera acción —con su odio y amor— sigue siendo irreal, así sucede también en la ejecución musical con los estados de ánimo y sentimientos.

Pero no es sólo esto. Aún la totalidad de la composición sigue siendo irreal en la ejecución del músico. La síntesis del captar en una unidad no puede efectuarla para el oyente ni siquiera el más perfecto de los intérpretes; puede acercarlo a ella, llevarlo a ella,

pero no hay poder en el mundo que lo libre de la construcción sucesiva del todo en el oír musical. Nadie puede oír por otro, de la misma manera que nadie puede pensar, comprender o entender por otro. Sin embargo, como ya se ha mostrado, la unidad y totalidad del objeto musical sólo existe en el oír musical. Queda, pues, en claro que todo lo que más arriba se dijo sobre el "aparecer" de la unidad compositiva se ajusta a la ejecución audible del músico, y no sólo a la música escrita.

También a este respecto es evidente que sólo es el estrato intermedio de lo "sensiblemente audible" lo que se realiza ahora y aquí en la ejecución única. Y esto significa que, en la ejecución, lo verdaderamente musical de la música sigue siendo aparición. En verdad no debe menospreciarse este ser-aparición; el aparecer puede ser eminentemente objetivo, puede ser avasallador y conmovedor, puede arrastrar asombrosamente a la multitud de oyentes, hacerlos uno en la unidad de "una" vivencia artística. Pero justo por ello sigue siendo aparecer y no se convierte en realidad objetiva. De esta manera precisa se cumple en él la condición básica del "objeto estético" y de lo bello.

Apenas si es necesario agregar aquí que en la música ejecutada tampoco hay un momento de ilusión. Así como el músico no simula la realidad de alguna otra cosa que no sea el cambiante ir y venir de los sonidos —no del todo, que necesita de la síntesis, ni tampoco de lo anímico en general. La ejecución sigue siendo ejecución y la seriedad de aquello que en ella parece irresistiblemente atrayente sigue siendo aparición. La relación entre los estratos con su oposición entre real e irreal se conserva. Sólo que aquí trabaja con medios distintos a los de las artes representativas. La apariencia de su cancelación se adhiere exclusivamente al hecho de que la música pura no tiene temas extramusicales, es decir, no es un arte representativo. Lo que efectivamente mediatiza por sus primeros planos al oyente, no se deja expresar en manera alguna en palabras y conceptos.

e) *Acerca del trasfondo que aparece en la arquitectura*

Lo que las artes no representativas tienen en común se indicó ya como un juego puro, si bien no siempre libre, con la forma en una materia determinada. Este juego se efectúa puramente por mor de sí mismo, aunque está limitado por la materia del juego (a determinadas dimensiones, posibilidades materiales, etcétera).

Estas artes sólo están libres de "asunto". Por ello pueden muy bien no ser libres en cuanto al fin práctico. La música ha demostrado ser libre en ambos aspectos. La arquitectura constituye lo opuesto a ella: está sujeta al fin extraestético, de manera tan amplia que la falta de tal fin la cancelaría. Una arquitectura que no construyera algo que sirviera a la vida —ya sea a la vida cotidiana, a la estatal o a la religiosa— sería puro juego, vacío, tramoya.

Ahora bien, la pregunta central de la estética en la arquitectura es si también aquí se da una relación de estratos; más precisamente, si tras lo dado real captable del primer plano visible se da un trasfondo que aparece. Y como en ella no hay nada del tipo de un "asunto" no es fácil decidir.

De golpe parecería que habría que responder negativamente a la pregunta. Ya que, de todas las bellas artes, la arquitectura es sin duda la menos libre: está doblemente atada 1) por la determinación de los fines prácticos a los que sirve y 2) por el peso y fragilidad de la materia física con la que trabaja.

Se pregunta: ¿cómo es posible un "juego libre" con la forma, cuando ésta tiene otras tareas en la materia bruta? ¿Y cómo es posible el aparecer de algo irreal? Para ello será necesario aclarar, desde el principio, dos fenómenos de la efectividad arquitectónica.

El primero de estos fenómenos estriba en una analogía con la música. Como en ésta surge, tras lo sensiblemente audible, algo mayor sólo musicalmente audible, así sucede también aquí. Tras lo directamente visible se presenta un todo mayor que, como tal, sólo puede darse en una visión conjunta más alta. En todo momento lo directamente visible es sólo un lado de la construcción, la fachada o quizá un poco más. Lo mismo sucede cuando se está en el interior, ya sea de la casa o de la iglesia. Toda la composición no se da a partir de un punto —cuando menos no sensiblemente. Sin embargo, el contemplador tiene una conciencia intuitiva de este todo; que crece rápida y naturalmente cuando se recorren las diversas partes de la construcción o cuando, en la contemplación de un espacio unitario interior —o de la figura externa— se cambia de lugar, de tal modo que se aprehendan una tras otra las diversas perspectivas, lados y formas parciales.

Aquí la sucesión es arbitraria, no es un ser llevado en una serie objetivamente dada como en la música, sin embargo, sigue siendo un relevarse temporalmente sucesivo de las imágenes particulares, ópticamente muy diversas. Pero la visión estética consiste en destacar un todo con organización objetiva a partir de los aspec-

tos visuales cambiantes, una composición objetivamente unitaria que, como tal, no es dada visualmente y que no se hace visible a partir de ningún punto, sino sólo en la representación que trabaja sintéticamente y que en esta medida es "sensiblemente irreal".

Esto sólo es correcto cuando se pone todo el peso sobre la "sensorialidad". Pues toda la construcción efectiva es ónticamente real, pero no se convierte en visible sensorialmente de un golpe de vista. La relación del aparecer se desplaza pues aquí, se aproxima al parecer de lo bello natural, en el que también está realmente junto todo el producto. Pero de ello se tratará más adelante. Por ello, podemos abandonar fácilmente la discrepancia en los modos de ser.

Empero aquí se destaca claramente el ver interior, artístico, frente al ver sensible. Y como en la música, el objeto de la visión interior es mayor: la composición verdadera; en el ver sucesivo de lo visible cada vez se reúnen los aspectos en una imagen total, y así como en la música los sonidos aislados no son audibles acústicamente juntos, así aquí los aspectos aislados no son visibles en unidad.

Siempre se ha dado poca importancia a este fenómeno, posiblemente porque parecía demasiado natural. Pero justo en la naturalidad se oculta lo principal, el fenómeno auténtico del ver arquitectónico. En él se encuentra la relación del aparecer.

Por el contrario, el segundo fenómeno es muy conocido, ha sido descrito con mucha frecuencia y, sin embargo, es difícilmente descriptible. Pues es evidente que en el aspecto de una construcción se expresa algo más que la forma material espacial. Se lo ve con especial claridad en las construcciones de épocas pasadas con las que se nos ofrece todo un mundo pasado. No es necesario conocer por otras fuentes este mundo, se le siente surgir aun sin ello —si bien con fuerza muy distintamente graduada. Muy distintas formas de la vida humana están enlazadas no sólo con la iglesia, el templo, el palacio, la escalinata o la almena, sino aun con la construcción entramada o con la casa campesina de cuño local. Así como la escultura está rodeada por un espacio que aparece, así la construcción está en un tiempo que aparece y, con él, una vida que aparece en él —a saber, con sus trasfondos anímicos: su piedad, su poder y su libertad, su *ethos,* su burguesía, su campesinado o su nobleza. Algo de todo esto "aparece" en la construcción, desde luego en muy distinto grado, por lo común sólo oscuramente como un trasfondo vivo, pero que a pesar de

ello llena y anima las formas. Al contemplador reflexivo puede llegar a serle esto algo muy concreto.

No es una exageración, no es una mera imagen. Algo de esta relación del aparecer puede expresarse también con palabras sobrias. La casa se relaciona con la vida económica y personal de la familia humana como el vestido con su persona externa. Sabemos acerca del vestido que constituye la autoconfiguración externa del hombre y que, por lo común, es consciente, es la expresión de la forma en que quiere aparecer, es decir, expresión de su concepción de sí mismo (por ello, existe aquí de manera tan clara la moda). La falta de independencia del individuo frente a la moda no altera nada de ello. La casa es en cierta medida el vestido de su vida comunitaria más estrecha (familia, clan, economía), por ello es una expresión aún más fuerte de su concepción de sí mismo —se puede decir, pues, expresión de su conciencia de sí— en este círculo vital mayor y lo es tanto más cuanto que no es efímera como el vestido, sino construida para durar, para generaciones y, por ello, recibe siempre algo del carácter de lo *monumentum.*

Por ello, pueblos y épocas históricos pueden "aparecer" en sus construcciones y, de ninguna manera, sólo en las monumentales; éstas son sólo con frecuencia las más duraderas. Algunas épocas aparecen en sus construcciones de manera especialmente señalada —justo sus fines, deseos y metas. Esto último nos salta a la vista en sus construcciones monumentales.

Pero también es importante en otro respecto. Lo análogo a la moda es el estilo arquitectónico. Ahora bien, apenas existe arte alguno en el que el momento del estilo desempeñe un papel tan dominante como en la arquitectura. La razón de ello podría estar justo en el momento de utilidad o finalidad de la casa: no todos necesitan escribir o pintar, pero todos necesitamos un techo sobre la cabeza, y podemos llegar a estar en una situación en que necesitemos construir: y tenemos que hacerlo aun sin ser artistas. El arquitecto medio no es tampoco artista. Sólo puede construir "como se construye", es decir, caer dentro del estilo de la época. Así sucede que los hombres estén atados, en épocas arquitectónicamente productivas, al estilo de su época. Y por ello éste se hace tan firme y tan señalado, tal como lo conocemos por doquier como manifestación de una época.

Con ello se da en la arquitectura todo un mundo del trasfondo que aparece.

f) *Fin práctico y forma libre*

Hasta aquí habrá de llegarse en el señalamiento de lo efectivo en la arquitectura. Pero con ello no se soluciona su problema. La arquitectura está presa en dos sentidos, en cuanto a la materia pesada y en cuanto al fin práctico. ¿Cómo se relaciona esto con la libertad de creación en ella? Aquí encontramos una clara antinomia entre libertad y falta de libertad.

Es evidente que la solución sólo puede encontrarse en una síntesis, a saber, una síntesis hacia ambos lados. La tarea práctica de la construcción debe ser incorporada por completo en la composición unitaria, de tal manera que se haga visible —es decir, que "aparezca"— en la construcción junto con su solución.

De esta manera no es un obstáculo, que de preferencia, se deseara hacer a un lado, sino un momento afirmativo del que no puede prescindirse. El fin práctico, con todas las tareas parciales del plano de construcción que surgen de él, desempeña aquí un papel semejante al que tiene en las artes representativas el "tema" (asunto) extra-estético, si bien no es tal. Se diferencia del tema en que no es elegido libremente, sino que es tomado de las necesidades vitales dadas, y aun se podría decir que es prefigurado por ellas. La arquitectura no es un arte libre sino servil (de servicio), y aun resulta en una buena parte pura técnica; sólo en las grandes realizaciones llega a ser algo más. Es también la única de las cinco grandes artes que permanece fija en la vida real con sus obras, y que, por lo tanto, no destaca sus creaciones por aislamiento. Pero esto no impide que sus obras produzcan el efecto de unidades y totalidades cerradas.

Desde luego, esto último tiene su límite en el estrecho contacto de las construcciones, en el trazo de las calles, en la imagen de la ciudad. Sin embargo, pueden jerarquizarse aquí totalidades mayores.

Además, el fin práctico se distingue del "tema" en que no es "representado" en la construcción; más bien es realizado (hecho real), se cumple real y constructivamente. Y sólo de modo mediato puede decirse que se representa también en su cumplimiento.

Así, el fin práctico es más bien una condición positiva previa y de manera verdadera un auténtico momento sustentante. La belleza formal de la construcción lo absorbe de tal modo que consiste esencialmente en su cumplimiento técnico constructivo. La "elegancia" de la solución de una tarea planteada, por prosaica que ésta sea, forma un momento esencial de la belleza ar-

quitectónica. La construcción impráctica hace el efecto de algo inorgánico, no convincente.

Desde luego, se sigue manteniendo, aun en los detalles, el conflicto entre lo práctico y lo bello. Y quizá no se logre dominar nunca. Justo aquí se encuentra la exigencia planteada al constructor: se encuentra ante la tarea de encontrar la síntesis. Y la genialidad compositora, es decir, artístico-arquitectónica, puede subsistir justo en la medida del equilibrio que logra la mirada constructiva a la vez que productora de formas.

Algo semejante es válido con respecto al otro aspecto del aprisionamiento de la forma arquitectónica, el encadenamiento a la materia. Esto tiene aquí mucho peso, pues es la materia más tosca y pesada que encontramos en las artes y el plasmarla es una verdadera lucha con ella. La escultura, que tiene que ver con una materia similar, puede elegirla cómodamente de acuerdo con su fin y, en determinados casos, aun producirla sintéticamente —por ejemplo, la aleación metalífera que toma y retiene obedientemente cualquier forma deseada.

El hecho de que no toda forma es posible en cualquier material, sino sólo una determinada en otra determinada, es una ley básica ontológica general. Es válida en toda la naturaleza, en toda obra humana, en toda técnica. También es válida en las artes. Pero se convierte en fatal en la arquitectura. En la construcción, el material debe aplicarse a pesar de su peso y con ello garantizar fijeza a la forma, debe permitir su aprovechamiento para techar espacios interiores. Esto es siempre sólo posible en determinado tipo de plasmación. La mayor parte está ya determinada técnicamente por tareas de este tipo; puede verse, en general, toda la técnica de construcción como una sola lucha enorme con la materia. Y las soluciones a los problemas, sobre todo cuando pasan a lo grande o a lo general, son otras tantas victorias del espíritu sobre la pesada materia. Así consideró Schopenhauer la relación en su estética; el resultado fue una interpretación dinámica de las formas arquitectónicas —interpretación mucho más esencial y profunda que la moderna, basada en la historia del arte, que trata de ver toda forma sólo a partir de la configuración espacial.

Esto resulta especialmente impresionante cuando la construcción se realiza en la materia más duradera, la piedra, que es también la más esquiva y la más pesada. La superación de la pesantez en el cubrimiento de los espacios interiores es aquí el momento constructivo principal. El principio es ya evidente en

la forma de la columna griega, que además de soportar el arquitrave, el frontón y el techo, se soporta a sí misma y por ello muestra el intuitivo fenómeno del rejuvenecimiento hacia arriba. La pesantez aparece sensiblemente en la forma espacial; existe desde luego en la realidad, pero como algo meramente existente y no visible. Sólo se hace visible en la forma. Pero al propio tiempo, con ella se hace visible su superación por la conformación. De esto son ejemplos muy conocidos construcciones como el arco, las bóvedas en cañón, las cúpulas, las bóvedas de arco. El fenómeno básico debiera presentarse más gráficamente en el principio del contrafuerte, porque aquí la línea traiciona del modo más evidente a la dinámica, el recoger el impulso lateral y su prolongación ininterrumpida hasta el suelo.

En el espacio eclesial de altas bóvedas tenemos uno de los logros máximos de la conformación de materia pesada: lo pesado se manifiesta al sostenerse flotando en la altura sobre el vacío. Actualmente estamos acostumbrados a ello y la mirada despreocupada se desliza por encima; pero en su origen este flotar era admirado como una maravilla. Lo real en ello es la construcción arquitectónica —o si así se quiere, lo técnico—, pero lo estético en esta relación real es que la construcción y, en ella, la victoria del espíritu sobre la materia "aparece" en lo visible e intuible.

Con cada descubrimiento arquitectónico se modifica lo que aparece en lo visible y deviene intuible, se modifica, pues, el estilo. Ya que el estilo arquitectónico es siempre dependiente, por su principio formal, del tipo de solución que se haya dado a las tareas arquitectónicas. Es ésta otra razón para el dominio único de los estilos en la arquitectura. Pues en el estilo arquitectónico no se trata sólo de un juego libre con la forma, sino de su condicionialidad interna y de la aparición de esta condicionalidad en la forma.

La belleza de la forma arquitectónica, en la medida en que la capacidad técnica la hace posible, sólo sale a luz cuando la superación de la pesantez se hace realmente visible en el juego de las líneas.

Pero tal visibilidad no es ya meramente sensible, sino que es ya una visión de orden superior. Pero también puede decirse, a la inversa, que se trata ya en lo técnico-constructivo —en la medida en que es condición de la forma— de un trasfondo que aparece. Su contenido es el logro espiritual de la composición arquitectónica.

g) *El lugar de la ornamentación*

La ornamentación no puede contarse ya entre los grandes terrenos artísticos independientes —como ya lo indica su nombre. A pesar de ello, por mor de su parentesco con las artes no representativas, debe ser tratada como un apéndice de éstas. Por una parte es más libre que la arquitectura, pues no está al servicio de fines prácticos, y por lo general trabaja sin una gran lucha con la materia. Por otra parte es más dependiente ya que sólo está adherida a la construcción —o a una obra humana menor— y nunca obra por sí misma.

Esta dependencia es, vista de modo afirmativo, su incorporación en un todo formal mayor. En éste, el ornamento cumple la función de la decoración. Si se disuelve del todo en ella (como, por ejemplo, el adorno de ciertos capiteles), con ello es atraída totalmente hacia la arquitectura y ella la absorbe como parte suya. Es diferente si el ornamento pretende y ejerce a la vez un efecto propio, en tanto que se destaca como algo completamente distinto frente a las formas arquitectónicas o desarrolla motivos propios y forma en sí un nuevo todo.

Esto último puede ser algo deliberado en una construcción a fin de permitir que las formas arquitectónicas se destaquen frente a él. El ornamento actúa así de manera semejante al friso tras las columnas y, como éste, permanece como una obra independiente. Aquí vamos a hablar, sobre todo, del ornamento en este último sentido. Por lo demás, no es posible trazar una frontera precisa.

De modo relativamente dependiente surge el ornamento en vasijas, vasos, utensilios y armas. Justo aquí parecen estar sus orígenes. De cualquier manera, la más antigua ornamentación que poseemos es de este tipo (cerámica prehistórica), más antigua sin duda que otras artes. En esta medida la ornamentación dependiente no carece de un gran interés, precisamente estético. Ya en estos inicios es claramente un juego con la forma —aun en aquellos casos en que configura de manera totalmente no libre un utensilio.

No obstante, todo ornamento puede ser contemplado también en sí mismo, de modo no diferente a un cuadro o una escultura. Y también el que lo permita es esencial en este arte. Por ejemplo, el arabesco forma un juego de líneas que casi lo exige. Tiene unidad y esquema geométrico, con frecuencia, hasta simetría; y con facilidad adquiere un vuelo plástico. Pero no por

ello se debe sobrevalorar en su rango; dentro de sus modestos límites tiene independencia estética.

Sin embargo, el problema en la esencia del ornamento es éste: si también aquí se da un acoplamiento de distintos estratos y si también aquí descansa en ello la belleza. En verdad debe uno preguntarse si existe aquí un estrato que no sea el estrato real (material) sensible y de primer plano, en el que se desarrolla el juego de líneas, el modelo, la fantasía espacial de formas.

Al parecer, todo nos dice que hemos llegado aquí al final de la relación de estratos y apariciones. Y en cierto sentido así es. De cualquier modo sería difícil retrotraer el disfrute del patrón ornamental a tal relación sola. Por ello no puede desecharse aún del todo aquí esta relación estética fundamental. Se encuentra, si bien más oculta, también en el ornamento. Pero no está en los llamados motivos. El "patrón de nabos" de una alfombra de Bucara es sólo un pretexto. Los patrones de cadenas, de pámpanos, de animales son también motivos aprovechados, no objetos que representen, ni tampoco algo efectivo por su contenido. No es posible ver en ellos algo que aparece.

Por el contrario, lo que llama sin más la atención es la repetición del motivo, lo mismo que el ritmo espacial de la repetición. Lo mismo es válido de otros motivos formales semejantes: de la ordenación, simetría y modificación del motivo, tanto como de la fusión del todo en una unidad formal, que puede tomar un carácter figurativo.

Con ello se ve uno llevado de nuevo al otro momento en la esencia de lo bello que estriba en el libre juego de la forma. Sin disimulo irrumpe éste aquí y se convierte en dominante. Es algo semejante a lo que ocurre en la música, sólo que en otra materia y con menos riqueza. Mediatamente aparece en ello algo del espíritu productor, de su manera de ser y de su sentir; o cuando menos de su gusto, su sentido de las formas y necesidad de unidad, de su manera de pasar a la fantasía y crear algo bello más allá de lo útil.

Desde luego, se ve aquí claramente cómo lo bello del arte ornamental no se resuelve en la relación del aparecer. El juego con la forma prueba ser aquí un momento del todo autónomo. Y esto significa que hay también un disfrute autónomo de la forma, justo en lo que juega libremente. Éste es, evidentemente, algo auténticamente estético, si bien menos profundo que el que depende de la relación del aparecer.

Quizá fuera posible retrotraerlo en general al agrado en el juego. Pero con ello se dice poco. Lo que importaría sería la objetividad formal en el juego; y ésta no es tan fácil de apresar. Así, pues, será más bien necesario volver aquí a momentos básicos mucho más primitivos, que pertenecen a la forma visible misma: al contraste, armonía, enlace y superposición, en resumen, a ciertos elementos estructurales, que son lo bastante generales para tener un carácter categorial. De hecho se acerca uno a ello con tópicos como los ya mencionados de las categorías elementales que son comunes a todo ente y a todo contenido de conciencia. En especial se topa uno aquí con la relación entre unidad y multiplicidad, cuya modificación en los estratos del ente es extraordinariamente rica y verdaderamente dominante. *

Esto puede quedar aquí abierto como una visión.

Pero si se confirmara más adelante, todo el juego con la forma volvería a quedar ensamblado en la relación del aparecer. Pues el trasfondo que aparece en el ornamento sería nada menos que el reino mismo de las categorías fundamentales.

* Sobre la posición y el carácter de las categorías elementales, cf. *La fábrica del mundo real,* México, FCE, 1959, caps. 23-34.

TERCERA SECCIÓN

LO BELLO EN LA NATURALEZA Y EN EL MUNDO HUMANO

CAPÍTULO 8. *El hombre vivo como objeto bello*

a) *La belleza humana como aparecer*

El problema que acabamos de mencionar, el que concierne a los límites de la relación del aparecer, adquiere un significado mayor cuando pasamos del arte a lo bello fuera de él. La obra de arte es una obra humana, conformada por mor del ser bello. Es comprensible que el creador aspire a mostrar en la plasmación exterior algo diferente. La naturaleza, en cambio, trabaja en general sin esta aspiración, sin fines y sin conciencia. Así, pues, no puede poner dentro algo que aparezca después.

Lo mismo es válido del hombre, tal como es y vive. Es válido también de todo el mundo de acontecimientos en el que está y al que conforma. Pues el hombre no es justo obra humana y el mundo que fabrica sólo lo es en parte.

Pero ¿existe fuera de las obras de arte una relación estética del aparecer?

No la hay, desde luego, en el sentido de que la naturaleza quisiera "insinuarnos" algo —ocultándolo a medias, a medias mostrándolo—. Pero sí hay, sin límites y por dondequiera, un ser insinuado, aun sin voluntad de insinuar, un ocultarse y un mostrarse aún sin intenciones y motivos.

Esto es muy conocido en la vida humana. Todo hombre delata algo de sí mismo en su acción y en su pasión, en su habla y sus reacciones y lo hace sin quererlo y sin saberlo. Y con ello puede hacerse trasparente para el que lo experimenta o contempla desinteresadamente aun sus intenciones y pensamientos secretos y conscientemente escondidos.

Son estas cosas que por lo general no pueden expresarse en conceptos, cuando menos no con el matiz especial con el que se presentan. Pero esto quiere decir que son cosas que sólo se dan de manera intuitiva, es decir, que se dan a una visión más alta, no sensible. El conocedor de hombres es aquel que está adiestrado en tal visión y que ha reunido experiencia, es decir, aquel a quien se da siempre a la vez —con la impresión externa— una imagen anímica del hombre.

Este ver a través de algo, comprobado en la vida práctica y que en ella se aplica siempre a una valuación práctica, se da también sin embargo sin fin práctico. Y entonces se acerca a la visión estética. Se da un aparecer intuitivo de la interioridad anímica del hombre en su rostro y en su comportamiento, que va mucho más allá de cualquier interés práctico: quizá se transparenta la integridad, la sencillez, la pureza o quizá la bondad, el espíritu de sacrificio.

Se trata, desde luego, de puros valores morales. Pero su manera de aparecer es algo distinto a ellos mismos. Puede ser clara, iluminadora, impresionante, puede dominar la impresión general de la personalidad, puede penetrar o aclarar el rostro y la disposición. Tal aparecer intuitivo de lo noble y bueno humano lo experimentamos como bello en la imagen total de la persona. Y esto es la belleza en el auténtico sentido estético de la relación del aparecer. Los valores que aparecen no son, justamente, los de la aparición, sino sólo su condición inherente. Por ello no coinciden con ellos y pueden ser aprehendidos en otra forma, más racional, donde están dados con otra disposición.

Pues hay algo que es necesario que quede claro desde el principio: lo que aquí "aparece" no se disuelve en la relación del aparecer, sino que subsiste aun sin ella en la persona real; subsiste aun cuando nadie lo aprehenda ni intuitivamente ni de otro modo. Pues se trata de los verdaderos rasgos morales del hombre y, a saber, junto con sus cualidades valiosas, de la verdadera convicción, de la verdadera postura interior. Puede quedar en tela de juicio si ésta no debe aparecer también de alguna manera. Lo importante es que, cuando aparecen, no se disuelven en este su aparecer, sino que subsisten en sí independientemente de su hacerse visibles.

En esta medida es aquí la relación del aparecer distinta de la de la obra de arte. Ahí lo que aparece es irreal y subsiste sólo para quien lo ve; aquí hay algo subsistente real que se manifiesta. Sólo el aparecer en un otro, en un exterior dado sensiblemente

es, como tal, igual. Y en esta medida hay aquí una auténtica relación del aparecer. Sólo esto forma la conexión de lo bello humano en la persona viva real con lo bello artístico. Y en esta medida la relación del aparecer no es distinta de la de la obra de arte. Lo distinto es sólo la manera de ser de lo que aparece. Pero en el aparecer como tal esto no establece una diferencia.

Así, pues, no es necesario en este punto el aprender de nuevo desde la base acerca de la relación del aparecer. Pertenece a la esencia del aparecer el que pueda aparecer tanto lo real como lo irreal. En la vida esto significa una gran diferencia; en la relación estética la diferencia es mucho menor, pues aquí no se trata de aprehender lo real (conocimiento), sino de la evidencia concreta del aparecer mismo, como también de la estrecha unión de lo dado sensiblemente.

La prueba, sobre el ejemplo, de este sentido de la belleza humana es la perturbación de tal impresión por la presentación de rasgos aislados que manifiesten algo muy distinto. Así sucede, por ejemplo, cuando al reír o al hablar surge, en un rostro por lo demás simpático, un movimiento de la boca que manifiesta alevosía, resentimiento, malignidad o quizá sólo apatía; basta ya para la impresión de lo inarmónico el que quiebre decepcionantemente la armonía de la quietud y deje ver en vez de la gran línea pequeñez o debilidad.

De nuevo, son estos momentos éticos. Pero el aparecer en lo visible no es un momento ético, sino un momento que trastorna la impresión sensible en cuanto tal, es decir, un momento estéticamente negativo. Lo inadecuado en la apariencia misma lo experimentamos como no bello y cuando llega a ser notorio, como feo. Se perturba aquí una armonía, se rompe una unidad, que ya habíamos destacado y afirmado estéticamente. Y la unidad rota es la de un trasfondo que aparece —real, desde luego, pero se muestra en la forma externa. Este mostrarse es el aparecer. Empero el estar roto se realiza en un primer plano visible sensiblemente de tal manera que rompe también la unidad de éste y perturba su armonía.

Lo inadecuado interior con respecto a la apariencia externa, en la medida en que se manifiesta como tal, es lo feo.

b) *La belleza en relación con los valores morales y los vitales*

El problema de esta relación no es tan sencillo como parece a primera vista. Es evidente que el contenido de lo que ahí aparece como interior no puede estar limitado a lo valioso moral-

mente. También lo contravalioso entra en consideración. Lo valioso estéticamente no depende de los valores éticos mismos, sino sólo su aparecer sensible. ¿Cómo no habrían de entrar en juego los disvalores éticos en la aparición, si pertenecen a la misma esfera de lo interior humano?

Siempre se está en peligro de repetir el error de la estética más antigua y confundir el valor estético con valores éticos. Los antiguos cometieron este error en su concepto de la καλοκάγαθία. *Animus sanus in corpore sano* se decía en giro naturalista y se hacía referencia al alma bella en un cuerpo bello. Pero en ello se presupone ya lo bello como tal, a saber, en ambos estratos. Así, pues, no es posible retrotraerlo de esta manera a algo fundamental en él. Y muchísimo menos puede estar entonces en una relación de aparecer.

En realidad no se debería hablar de belleza moral. Con ello se hace referencia siempre sólo a permanencia moral de los valores. La auténtica belleza es, en primer término, su aparecer visible en la transparencia de las formas corporales y de la dinámica corpórea. Y en general, poseemos un fino sentido para ello.

Es más, aun el hombre de moral dudosa puede ser bello. Esto es lo irritante en el fenómeno de la belleza humana. Piénsese en Alcibíades, inteligentísimo, pero frívolo, ególatra e infiel, y en el curioso amor de Sócrates hacia él. Aquí hay un carácter muy unitario en su género, que se estampa también unitaria y evidentemente en lo exterior. Puede pensarse quizá también en la belleza del joven Nerón. Ya las figuras homéricas muestran esta discrepancia; no todos son, como Héctor, igualmente perfectos en lo visible y en la profundidad de la actitud interior.

La fuerza, la brutalidad, la frivolidad pueden acusarse en un rostro humano como una feliz despreocupación, y en cambio los frenos morales como torpeza, carga, impedimento. La belleza no es la expresión de cualidades morales; es más bien expresión de unidad y totalidad internas. Pero ambas, la mayor grandeza moral tanto como la unidad pueden no dar señales al exterior y quedar ocultas tras un exterior inadecuado. En este sentido muy sencillo y unívoco, Sócrates era el Feo.

La belleza de un rostro humano es del todo asunto de una relación del aparecer. Y ésta consiste aquí —ya que lo que aparece es algo real— en la adecuación de las formas interna y externa, en el hacerse visible la una en la otra.

Sin embargo, con ello no se ha agotado aún el sentido de la belleza humana. Debe ampliarse la visión panorámica de los

fenómenos, trasladar lo fundamental de la relación hallada a otras cosas, que pueden aparecer tanto como los valores humanos en el exterior del hombre. A esto pertenecen sobre todo los valores vitales. Pues el hombre no es sólo un ser moral sino también —y en primera línea— un ser orgánico.

Es muy fácil olvidar esta evidencia, por tomarla como algo demasiado trivial. Pero estéticamente no es menos que trivial. También las cualidades vitales pueden estar encubiertas, aunque también pueden imprimirse convincentemente en el exterior y aparecer así sensiblemente. En el campo de lo estético no hay nada tan corriente y vulgar como el concepto del hombre bello como cuerpo bien configurado (de ninguna manera sólo el rostro); quizá hasta sea éste el concepto más antiguo y original de lo bello.

Este concepto vulgar de la belleza está ampliamente condicionado por las sensaciones sexuales. Subraya, en la belleza femenina, el momento de lo suave, delicado, juvenil; en la belleza masculina, el de lo fuerte, firme, intrépido (entendido esto último no éticamente, sino como sentimiento de fuerza). Es enteramente erróneo el hacer a un lado tal condicionalidad como algo extra estético. Es una parte integrante necesaria del sentimiento natural de la belleza. Pero no es idéntica a la belleza misma, como no lo son los momentos de valor éticos, sin sólo una condición previa, un mero momento de contenido de lo que aparece en la relación estética del aparecer. El momento estético se levanta sobre ella y es otro. Desde luego, la confusión con él en la conciencia estética no clara o inmadura es enteramente habitual. Aquí como ahí ha de aprenderse a distinguir paulatinamente el sentimiento moral del valor.

Por lo demás, el concepto originario de la belleza humana podría muy bien estar unido a la impresión de fuerza y plenitud vital. Hasta en épocas muy cultivadas fue así. En todo ello habla un fuerte sentimiento vital, aún en aquellos casos en los que no está ya condicionado sexualmente. Sólo poco a poco se llega a la separación del sentimiento estético de la forma y el movimiento con respecto al sentimiento vital natural y a la oposición de los sexos; despierta el sentido para la belleza espiritualizada, para el rostro envejecido con su dibujo más rico en surcos y su expresión de destino. Ya los antiguos lo encontraron en el rostro masculino, pero en el femenino fue hallado en épocas muy posteriores.

Todo esto sólo puede entenderse a partir del largo e indisputado

dominio del sentimiento vital y de la relación del aparecer basado en él. A la riqueza de formas de los rostros no puede hacerle justicia. Pues justo el rostro envejecido es más rico en forma expresiva.

c) *El aparecer del tipo*

Pero no se trata sólo del hombre como individuo, sino también de él en cuanto representante.

Cada hombre representa también una clase humana, pura o mezclada; siempre lleva también rasgos comunes: los de su época o su pueblo, su estrato social o los de un cuño, tipo o nivel humano más estrecho.

Estos momentos más generales representan por lo común en su aparecer externo un papel muy necesario, en la medida en que se expresan en él. Por ello son también esenciales en la relación del aparecer, que conlleva la oposición entre bello y feo.

Si se considera además que en la vida diaria sólo vemos de modo individualizado muy superficialmente, y por lo común, cuando encontramos alguna persona, nos conformamos con una impresión relativamente general (piénsese en el rapidísimo encontrar "parecidos" periféricos), se hace muy comprensible este papel de lo típico: siempre pretendemos "clasificar" de alguna manera al hombre individual; ponerlo por así decirlo en cajones ya preparados.

Esto es en sí sólo un motivo práctico, una especie de economía vital. Pero predispone al espectador también por lo que respecta a lo estético. Se inclina a permanecer en lo que le es habitual o también en lo que le parece tener una cierta validez general, es decir, en lo que se le presenta como típico.

Los rasgos que distinguen lo supuestamente típico no necesitan ser muy esenciales; pueden hablar también a través de ellos asociaciones casuales.

Pero pueden ser también *genera* de lo humano totalmente desconocidos o sólo oscuramente sospechados los que llamen la atención del contemplador, quizá un tipo de ancestro remoto, que no conocemos, pero que se anuncia y se hace notable en el rostro o porte del hombre y en algunas circunstancias ya del niño.

Lo que sucede con el tipismo de formas de los rostros humanos —o también de las figuras, modos de movimiento, etcétera— es algo peculiar: no tenemos conceptos para ello, no tenemos palabras, sólo podemos señalarlo en la comunicación con otros (sólo el dibujante creador puede reproducirlo). Y sin embargo acom-

paña nuestra sensación de la singularidad humana hasta en los detalles. Esto es válido en tal medida que frente a personas desconocidas, que vemos por primera vez, estamos determinados por él desde el principio; el tipo aprehendido ya una vez se adelanta a la experiencia, por él esperamos directamente una determinada manera de hablar, gestos, mímica, aun la manera de actuar, en resumen, un carácter de cuño determinado. Y hay que conceder que muchas veces con razón. El tipo anímico corresponde por lo común en cierta forma al tipo de forma externo.

Pero como este tipismo de las formas se anuncia de manera puramente intuitiva y su aparecer inesperado no está ligado en modo alguno con el interés práctico del contemplador, su surgimiento en el individuo gana así con facilidad un carácter estético. Esto significa: el aparecer mismo se convierte en asunto principal. El individuo con su peculiaridad obra como un primer plano que se hace transparente para otra cosa. Esto otro es el tipo, siendo indiferente que se trate de un tipo nacional, temporal o de un tipo humano más estrecho. El tipo se trasluce a través de las peculiaridades del individuo y otorga a éste una significación supraindividual.

Así se nos aparece el tipo profesional en una concreción apresable en la persona individual: el minero, el campesino, el marinero, el comerciante, el oficial, el intelectual; aparece aunque no tengamos más trato con él. Lo mismo ocurre con el tipo nacional: el inglés, el español, el rumano, el chino o el hindú. Por su contenido hay aún incontables cosas que pertenecen aquí, el cuño de la forma vital, del estilo de vida, del medio y aún del círculo social determinado. Todo esto aparece con una cierta independencia respecto a la sensación propia, aparece hasta cuando lo experimentamos como extraño y quizá hasta lo rechazamos personalmente.

Pero siempre se abre paso aquí algo que honramos después puramente por mor de sí mismo como aparición: y a saber sólo porque es un todo formal firmemente acuñado y cerrado y nos causa una impresión, en tanto que la individualidad misma se nos escurre fácilmente por su exceso de rasgos individuales. Frente a tal todo acuñado nos parece con frecuencia un "accesorio casual".

Quizá esto último sea sólo una devaluación muy subjetiva. Pero es humano estar sometido a ella, pues no podemos hacer justicia tan fácilmente a la inmensa multiplicidad de lo individual. La mayor parte de los hombres sólo alcanzan excepcionalmente la individualidad en su aprehensión de lo humano.

Apenas puede hacerse aquí una separación tajante entre la aprehensión práctica de lo humano y la estética, pero tampoco es necesaria.

Pasa la una a la otra en forma imperceptible —es justo igual a lo que ocurre en la frontera entre el intuir vital y el estético de lo corpóreo humano.

Pero tanto aquí como ahí sigue siendo característico el rasgo progresivo de lo no estético hacia lo estético. Empezamos por un interés práctico y nos vemos arrastrados por el peso de lo que aparece hacia la disposición estética; el interesado se convierte en contemplador, en receptor abierto que se pierde en el recibir, se experimenta el cambio al "disfrute desinteresado".

En todo ello no hay nada sorprendente en sí. Siempre sucede algo semejante en el paso a la contemplación teórica y con mucha frecuencia justo en el rastreo de lo típico: se olvidan los fines próximos y se vuelve uno hacia las apariciones por mor de sí mismas. En la actitud estética éste es el caso más frecuente.

Y aquí tenemos ahora uno de los puntos esenciales en los que es posible apresar el enraizamiento de la actitud estética —y de su objeto, lo bello— en la conexión vital. No toda visión estética es igualmente pura, hay formas transicionales de todo tipo. Nos encontramos con tales formas transicionales también en otros terrenos de lo bello. Pero en las artes la división es más tajante.

d) *Situación y dramatismo de la vida*

Pero hay algo más que "aparece" en el hombre —y no sólo en su aspecto, ni tampoco en una persona individual como tal, sino en la convivencia de varios, en su encontrarse y chocar unos con otros. Cuando se piensa que existe un arte dramático que lleva estas cosas conscientemente a su presentación (lo que hace también la épica), resulta casi evidente que también en la vida misma deba aparecer esta intercomunicación objetivamente, si bien las situaciones y conflictos no son perceptibles en sentido estricto (no se dan de modo sensible); precisamente en la misma escasa medida en que lo anímico lo es en el individuo.

Puede llamarse a esto el "dramatismo de la vida". A decir verdad, la expresión está tomada de la poesía; pero es justo que así sea, ya que sin duda fueron los poetas los que la descubrieron; —"la descubrieron" en el sentido de que enseñaron a ver lo que estaba allí desde siempre y había sido experimentado múltiples veces y con ello hicieron aprehensible el objeto estético dentro de ello.

Pues el hecho de que este dramatismo sea visto como tal es no menos evidente, quizá no menos, que el que el paisaje sea visto. Para ello es menester una actitud muy especial con una determinada distancia respecto de las pasiones humanas, que el hombre inmerso en la vida práctica no tiene y tampoco puede alcanzar con facilidad. Podemos llamar a esta actitud el arte de la vivencia estética. La vivencia no se absorbe en la percepción, si bien es sostenido de un cabo a otro por ella y permanece dependiente. Pero la vivencia estética lo sobrepasa, pues abarca más que la vivencia vulgar. Ya que esta última es una vivencia sujeta, partícipe o interesada prácticamente en los sucesos.

En la vivencia de lo cotidiano el hombre está sujeto en las situaciones, es partido o toma partido, en toda su subjetividad y pasión, con sus propias simpatía y aversión. En la vivencia estética deja todo esto tras de sí, *se* eleva por encima de ello y sale, a la vez, del interesarse o tomar partido prácticamente. Se para contemplativamente "junto" a la vida, a la que pertenece realmente y la abarca así, "vista desde un lado", con la mirada.

Mucho es menester para ello. Por lo común, el hombre no puede alcanzarlo en la vida. Dos dones muy distintos entre sí son necesarios para ello. La distancia con respecto a la fortuna e infortunio propios es sólo una de ellas; la otra estriba en la capacidad de ver plásticamente los acontecimientos. La primera lo convierte en espectador de la vida, la segunda en clarividente, comprensivo, penetrante. Desde luego, podría existir entre ambas una relación originaria, pero que no cancela la diferencia de esencia entre ambas capacidades y su reunión no es tan frecuente como podría pensarse. Por ello se nos escapa por lo común el dramatismo de la vida, en la que nos encontramos, con su plenitud fenoménica —no porque estemos demasiado lejos de él, sino porque estamos demasiado cerca. Pues por nacimiento estamos en medio de él.

Lo raro de la actitud estética en la vida y hacia la vida, la aislada altura de la decantación que presupone, no debe impedirnos el reconocer en su objeto el gran objeto estético, que siempre yace dispuesto y espera a la vez sólo la maduración de la conciencia receptora. Pues el dramatismo de la vida consiste en la cadena ininterrumpida de las situaciones en las que el hombre cae y de sus esfuerzos por dominarlas. * Todo humano planear, lograr y

* Cfr. a este respecto el análisis estructural más detallado. *Das Problem des geistigen Seins,* 2* ed., 1948, cap. 12 *a y d,* en especial la relación entre no libertad y libertad.

fracasar, todo efímero obrar con sus consecuencias que, a su vez, hacen surgir situaciones no llamadas, toda previsión y toda falla de la previsión, toda penetración de las intenciones y propósitos ajenos, lo mismo que todo engañarse acerca de ellos, todo entrelazamiento de diferentes intereses e iniciativas, todo ser culpable o inocente, toda inculpación o disculpa errónea o correcta —hasta llegar a los desarrollos mayores, que parecen ominosos—, todo ello pertenece al dramatismo de la vida.

Es imposible enumerar toda la opulencia de contenido de esta enorme multiplicidad que constituye la vida humana. Toda la vida ética, entendida positiva y negativamente, le pertenece también. Se muestra como "materia" de un dominio estético de objetos que nunca agotamos. Ahora bien, todo esto no es lo mismo como objeto estético que como objeto ético. Por ejemplo,, lo pequeño, nimio, fútil, lo que éticamente carece de importancia o resulta despreciable, que es demasiado mezquino para detenerse en ello ni siquiera un segundo, puede resultar significativo aquí, si arroja un rayo de luz en el interior del hombre o sobre las tensiones que existen entre los humanos. Y esto sucede tanto en lo pequeño y negativo como en lo moralmente grande y positivo. Lo que importa es la fuerza del dejar aparecer.

La multiplicidad aparente de la interioridad humana no es aquí menor que en el aspecto externo (en el rostro y comportamiento de las personas individuales). Es aún mayor. Pues ha crecido en torno a la dimensión de la comunidad.

En todo ello debe retenerse firmemente que lo bello no es la virtud humana, ni el destino, lo trágico, la grandeza o la lucha; y lo cómico no es la pequeñez, la debilidad, la trivialidad, etcétera, sino sólo siempre el aparecer de todo ello en la vivencia particular. También puede decirse: sólo la transparencia de la vivencia inmediata de estas cosas que en sí no son estéticas (sino predominantemente prácticas) es el momento estético que importa.

Aquí, desde luego, debe señalarse algo: el poder ver la vida en forma dramática no es sólo un don poco frecuente, sino que tiene dos filos. Fácilmente se trueca en insensibilidad ya que persigue, sin consideración alguna, el propio placer estético. El esteta que "disfruta" como tal de todo conflicto que se presente en la vida (si bien desde luego no el propio), o el humorista de sentido de lo cómico muy desarrollado, se comporta frente a la vida como el espectador frente al espectáculo en la escena. Olvida ampliamente que no se trata de un espectáculo, sino de amarga realidad, que la acción y la pasión de los actores son autén-

ticas; quien permanece sin conmoverse ante ello, carece de corazón. Y quien va por la vida con esta postura estética y disfruta, como de un espectáculo, todo lo que sucede a su alrededor, es un desorientado, su sensibilidad no es moralmente sana. A decir verdad, en el fondo le falta también la condición previa para la valoración estética correcta de la vida y así mata en sí finalmente aquello que persigue. Pues la condición previa es la sensibilidad moral intacta e imperturbablemente correcta, la respuesta valorativa correcta a la vivencia.

En esta dirección se da el trueque de la postura interna en lo inmoral, lo impasible, en la burla y el escarnio, la falsa superioridad y el escepticismo barato. El verdadero humorista no experimenta así la vida; él no se olvida en la risa de la seriedad de lo real y quizá lo experimenta más cálidamente aún por contraste. Para ello hacen falta madurez, fuerza moral y algo de auténtica superioridad.

El ver y sentir lo cómico de la vida es relativamente frecuente; a menudo se da ya en la inmadurez del niño, por ejemplo, cuando embroma al maestro en la clase y le divierten sus debilidades; desde luego, la crudeza que hay en ello es moralmente mala, pero el sentimiento de lo cómico en el aparecer (quizá en la indignación del pedante) bien puede ser auténtica. Quizá tampoco es siempre fácil para el maduro mantenerse en los límites correctos en su diversión por lo demasiado humano de la vida. Pero esto no cambia en nada el agrado estético y la aparición fáctica de la debilidad humana.

Mucho menos frecuente en la vida es el agrado estético por la seriedad humana, por lo trágico, por la grandeza y la abnegación morales. Ya es más difícil que llegue a existir porque somos arrastrados y metidos en el suceso por la respuesta sensible, por la participación, por el dolor o la elevación. Pero quien logra la distancia y alcanza la calma de la visión, debe tener a la vez el corazón moral abierto para los hombres y las situaciones, porque ambos son reales y no fingidos. Debe, pues, a la vez —lo que es antinómico— participar y no participar, ser arrastrado y permanecer como contemplador, estar ahí valorando moral y también estéticamente.

Esta disposición limita con lo sobrehumano. Exige dos almas en un solo pecho, dos tipos heterogéneos de vivencia. Quizá sólo se da al poeta, cuyo arte mismo respeta aún la seriedad de lo contemplado y lo justifica. Pero se trata precisamente de arte y no ya de lo bello contenido en la vida misma.

Tal disposición no es imposible en ésta. Ya que el hombre tiene fundamentalmente la maravillosa libertad de verse desde fuera en medio de su lucha, su hacer y su padecer y de reírse y llorar por sí mismo, ser a la vez el atento ojo del saber sobre sí mismo. ¿Cómo podría no serlo también fundamentalmente frente a la persona y el destino ajenos?

CAPÍTULO 9: *Lo bello natural* a)

La belleza de lo vivo

Resulta seductor el pensar de inmediato con lo bello natural en el "bello paraje", el mar y la tierra, los montes y los valles. Pero precisamente ahí hay graves problemas estéticos, ya que la aportación de lo subjetivo y de lo puesto por la fantasía es mucho mayor que en los sencillos objetos naturales, y también porque se entremezclan tantos sentimientos de relajación que en sí son agradables, pero no estéticos.

Así, pues, debe empezarse con algo distinto, en el que pueda apresarse de modo puro y con mayor facilidad el carácter del objeto estético. Este algo distinto es lo bello, tal como se nos aparece en casi todo lo vivo.

Retrocedemos, así, un escalón en la serie los objetos estéticos no artísticos: de lo bello humano a lo bello animal y vegetal. No debe tomarse como una pedantería, se trata más bien del agregado natural del problema. El hombre es también un organismo y todo lo bello, mediado por sentimientos vitales, que en él vemos es ya algo bello de lo orgánico. Apenas puede decirse que lo bello orgánico en el animal nos traiga con menos facilidad que lo bello en el ser humano. El agrado por el animal bello es más bien algo muy común en el hombre, gozamos lo bello en el animal frecuentemente con menos represiones que en el hombre, ya que aquí no encontramos por lo común ningún aspecto repelente. Falta ahí justo todo el campo de lo moral: no sólo sabemos que el animal es inocente, sino que también lo sentimos en la intuición como inocente.

Desde luego, también aquí mucho es cosa de un agrado puramente vital y no estético. Así, la suave piel del gatito nos habla vitalmente al contacto; pero ya no es puramente vital el sentirse interpelado por la confianza de un cachorro canino, por su abierta y conmovedora dependencia a su señor, su alegría y travesura cuando éste se ocupa de él. Aquí falta por doquier la distancia para la visión objetiva, que es condición del agrado estético.

Pero ya en medio de esta relación, que es vital o muy cercana aún a lo vital, puede producirse la distancia y de súbito puede cumplirse lo plástico del objeto estético; un movimiento o una fase de él, la gracia de un salto, una expresión de tensión en la postura del animal nos llama la atención, nos permite penetrar hasta otra cosa que es invisible pero que está realmente ahí. Esta otra cosa es nada menos que el milagro natural del ser orgánico mismo — y en verdad en su peculiaridad: su parentesco y su extrañeza frente a nosotros.

Pues de hecho, ambos están contenidos en tal ver penetrante, que nos mediatiza lo muy conocido y el propio sentimiento vital, y lo animal irrestricto, no perturbado por ningún conflicto, tan distinto a nosotros —también podría decirse lo instintivo convincente y lo certero en la reacción, por lo que el animal es superior al ser humano.

La experiencia de estas cosas tiene por lo común la forma de un oscuro presentir relaciones más profundas, para no hablar de una gran sabiduría en la construcción, en la disposición, en el modo de funcionar y reaccionar del ser animal. Y si se le persigue más, se trata —expresado en forma teórica— del contacto de una finalidad asombrosa de hecho y superior por su perfección, que se revela en el todo del ser orgánico.

La verdad que hay en ello es justo lo objetivo: el agrado estético en lo animal lleva con notable rapidez al profundo asombro ante el gran enigma metafísico de lo orgánico. Pues éste estriba en su finalidad interna, que mantiene unidas todas las partes y todas las manifestaciones de una vida y que nos impresiona como una armonía avasalladora. Por lo pronto esto nada tiene que ver con la indagación y la reflexión teórica, si bien la meditación científica puede partir de tales impresiones. Más bien, la impresión se nos da inmediata e intuitivamente; y el sentimiento de estar ante algo asombroso es algo involuntario que nos asedia ya en el contemplar sensible. Aquí no se reflexiona, la actitud se disuelve en libre entrega; y con bastante frecuencia lo que da la salida es el momento de sorpresa. Entonces el hombre no pueda librarse del sentimiento de estar de golpe cara a cara frente al milagro de la creación.

El sentimiento de este tipo es ya un placer estético en la visión y, a saber, dado por una relación de aparición que nos es igualmente muy sensible; con lo cual se matiza diversamente la profundidad del placer con la abismalidad objetiva de lo que ahí aparece. Puede sentirse el milagro de lo orgánico profunda o

llanamente, pero siempre será un ver penetrante a través de lo dado a los sentidos y un sentir penetrante de algo que no se da sensiblemente.

Es además importante el que la postura administrativa no se limita en modo alguno a tales casos, en los que la salida consiste en sentimientos vitales de simpatía. Los ejemplos tomados de animales caseros familiares podrían conducir a error. Son unilaterales. La misma postura se extiende también hacia lo más lejano y extraño para nosotros. La perfecta elegancia en el salto de una ardilla allá arriba en las copas de los árboles la resuelve de la misma manera. El vuelo de las golondrinas, los círculos de un ave de rapiña, el movimiento natatorio deslizante de una trucha o el salto juguetón de un delfín —todos obran de la misma manera. Sólo resultan extraños al citadino actual. No es fácil que llegue a verlos. Quizá la impresión más profunda la causa lo muy sorprendente, cuando se lo logra atrapar —tal vez el deslizante flotar del pelícano sobre la onda de aire que precede a la ola. A primera vista no se comprende lo que sucede; el navegante de velero conoce el proceso, pero aquí se realiza con un virtuosismo infinitamente meditado.

Pero el fenómeno se extiende mucho más hacia lo extraño. Existen seres que le parecen al hombre siniestros y hostiles, contra los cuales siente aversiones vitales manifiestas u ocultas: serpientes, sapos, arañas, las grandes lagartijas. Tras ellas hay momentos de angustia instintiva de la prehistoria del hombre, cuando aún se trataba de una amenaza real. Y sin embargo, cuando logramos cierta distancia frente a tales seres y aprendemos a verlos objetivamente, surge también aquí la alegría asombrada ante lo extraño. El sentimiento mismo se trueca y de súbito vemos la realeza en la erguida cabeza de la serpiente (ya los cuentos lo saben) y los movimientos de la araña que construye su tela nos resultan convincentes. Herder creía todavía que las formas feas "en sí" de lo animal eran creaciones abortadas de la naturaleza ("el horrendo cocodrilo"); en realidad no había tras ello más que la incapacidad de distanciamiento y el rudimento de sentimientos de angustia heredados. La naturaleza no ha sido creada para el hombre.

Así se puede descender más en el reino de lo orgánico. Por todas partes vuelve la misma relación. Es lo mismo con respecto al esplendor de las mariposas, las aguamalas y medusas, los radiolados y los infusorios. El mundo microscópico de lo orgánico está lleno de "formas artísticas naturales". Y desde luego esto

abarca también al mundo vegetal. Aquí se da por lo común en forma aún más irrestricta lo bello a la experiencia humana si bien o, por mejor decir, justo porque la planta está más alejada del sentimiento vital humano. El contacto del corazón humano con lo orgánico familiar es aquí mucho más débil, pero en forma correspondiente, también aquí es mucho más débil la perturbación de la distancia estética por los propios sentimientos vitales.

No es necesario pensar aquí de inmediato en el esplendor de cuento de hadas de las coloreadas fanerógamas —en ello hay aún mucha alegría vital por el colorido o la forma bizarra y hasta un simbolismo demasiado humano—, más bien, dentro de ciertos límites, todo vegetal nos parece, en su forma desplegada, una obra de arte. Esto es válido con respecto al esbelto tallo con su espiga inclinada hacia un lado, de la forma cerrada de un pino, una haya o un abedul, de las "irritadas" vetas en la corteza de una vieja encina, del poderoso florecimiento del agave lo mismo que de sus hojas afiladas. También aquí se manifiesta por doquier algo de la misteriosa finalidad de lo vivo, del ensamblaje orgánico de funciones sintenizadas entre sí y de su autodespliegue, su impulso a la vida, a imponerse y su independencia ajustada a las fuerzas inorgánicas de lo circundante.

Y lo mismo se da en grupos enteros de miembros de una especie que se presentan unidos: en el tapete de musgo, en las matas de tomillo, en la pradera, en la estepa, en el grupo de árboles y en el bosque. Pero aquí el sentimiento estético pasa ya a otro género, al agrado por el paisaje.

En todo el reino de las formas orgánicas constituye un gran atractivo estético la vulnerabilidad, riesgo y exponibilidad en su relación con la inofensiva indiferencia y, *a* la vez, la falta de presentimiento de los organismos frente a este su estar amenazados. Se ofrecen sin más al destino, sucumben a él a millares, y otros miles florecen en su lugar. Oscuramente se presiente algo de la cruel dureza que reina en la vida de las especies —dureza frente al individuo y a favor de la vida de la estirpe— y se asombra uno involuntariamente sobre el despilfarro que parece hacer la naturaleza con sus valiosas obras.

También es ésta una relación del aparecer y nada tiene que ver con la reflexión o el saber. Pues lo notable es que precisamente por medio de esta dureza e indiferencia percibimos también de modo intuitivo la nivelación y armonía en el hogar de la naturaleza viva.

La tranquila naturalidad con la que el individuo bellamente formado soporta esta dureza fatal, tiene algo de conmovedor,

de atrayente para la sensibilidad humana. Y de hecho es una especie de amor con la que el corazón del hombre abarca la grandiosa riqueza de formas por el rodeo de la visión estética.

b) *La belleza en el ensamblaje dinámico*

Resulta evidente que este mismo principio puede descender aún más —hasta los productos inorgánicos, es decir, hasta allí donde no hay ya vida. Hay muchos productos cósicos que nos proporcionan un auténtico agrado estético, si bien no son tantos como podría pensarse; pues la mayor parte de las "cosas" que nos rodean en la vida están formadas artificialmente y no pueden contarse, desde luego, entre lo bello natural.

Esta es una de las razones por las que lo bello en la naturaleza inorgánica no es tan corriente como en la orgánica. Se trata de que los ensamblajes primarios y autónomos, que apresarían más firmemente el sentido estético, nos rehúyen en el orden de la magnitud; o bien son demasiado grandes o demasiado pequeños para poder darse intuitivamente. Los ejemplos de ello son, por una parte, los cuerpos celestes y sus sistemas y, por la otra, los átomos y las moléculas. La esfera media, la de la perceptibilidad directa, está casi libre de ellos. De cualquier modo pueden darse ejemplos de ellos en esta esfera. El más conocido son los cristales con su construcción peculiarmente regular. Aun cuando no reconozcamos la ley geométrica de esta construcción (el sistema axial), tenemos a simple vista un claro sentimiento de su existencia, lo mismo que de una oculta tendencia de las partes a "cristalizarse" según su principio. En lo que se revela en forma inconfundible una relación del aparecer.

Quizá pueda contarse mucho más entre ellos si se abarcara apariciones efímeras. Por ejemplo, la superficie espejal del agua, la figura cerrada de las gotas con su forma redonda natural (que, desde luego, es visible borrosamente al caer); los círculos concéntricos continuos en la superficie del agua, la simetría del remolino en una corriente estancada, o aun el fenómeno de la gota que rebota después de caer. Más conocido es el juego regular de las olas y el juego de luces que sustenta, para no hablar de fenómenos más notables como el rayo, el arcoíris, las nubes aborregadas en la azul altura.

En los fenómenos de este último tipo no se trata ya de ensamblajes dinámicos. Pero también entre éstos hay algunos que cuando menos mediatamente pueden ser llevados a la visibilidad (telescópica o fotográficamente). Y entonces no les falta fuerza de

impresión estética. Entre ellos se cuenta el sistema de Júpiter con sus cuatro grandes lunas, así como el maravilloso sistema de anillos de Saturno. En estas formaciones aparece algo de dinámica constructiva en su forma externa; se hace sensible algo interior, invisible en sí. Esto lo han sentido los contempladores desde hace mucho y le dieron expresión.

Kepler fue mucho más adelante en su *Harmonices mundi,* ya que redujo a una intuición total las relaciones de magnitud entregadas por el saber y el cálculo y las experimentó como la gran belleza del (invisible) sistema planetario. Los medios ópticos actuales nos han llevado mucho más lejos en cuanto al contenido. Nos han hecho visible el gran sistema espiral, cuyas formas exteriores permiten conocer, sin duda, la unidad de una construcción dinámica. Y lo mismo es válido de las pirámides de estrellas, como de algunas formas nebulosas. Lo digno de nota en estos ejemplos es que su construcción no pueda darse por aclarada científicamente; la intuición —a saber, la inmediata, estética— se adelanta.

Pero si se sigue la manera de ver de Kepler puede encontrarse que la visión estética se extiende también a todos los ensamblajes dinámicos naturales. Sólo queda ligada a determinadas condiciones del trabajo científico previo que, desde luego, excluye al grueso de los hombres. Así, por ejemplo, las leyes de la física atómica ensamblan muy bien con una visión estética, si bien pertenecen a la alta matemática y son abstractas de acuerdo con su fórmula; la consecuencia es que la construcción misma de los átomos mismos es acercada a la intuición. Lo que se expresa con gran claridad en las representaciones modelo —desde luego hipotéticas. Es verdad que los matemáticos lo llaman distanciamiento de la intuición, pero sólo porque únicamente consideran como intuición la visión sensible. Esto es unilateral. Todo conocimiento mediato tiende a una visión superior y la logra, y aun los conceptos, de los que se sirve, no son en el fondo más que los medios auxiliares de una visión superior; tal como sólo están vivos cuando se llenan realmente de intuición. Por eso el momento intuitivo que hay en ellos puede mostrar siempre de nuevo su aspecto estético.

En general: las relaciones de magnitud tienen pues un aspecto intuitivo estético. Esto es muy conocido en geometría. Por ejemplo, ¿qué relación tiene con la renombrada belleza de la elipse? Precisamente el que en su forma se hace visible una luz que podemos sentir intuitivamente sin aprehenderla con el entendimiento. Contiene una relación del aparecer.

Aquí podría estar el secreto del atractivo de toda matemática —hasta llegar al mito de la "ciencia perfectísima" que exhala desde antiguo: la unión del puro juego con la forma y justo dentro de ello una relación del aparecer que merece atención.

c) *La belleza del paisaje y similares*

Las últimas consideraciones han debido adelantarse. Además se han deslizado en lo mediato y en los terrenos limítrofes de lo estético —siempre fundamentalmente discutibles. Debemos regresar de nuevo a lo inmediato que constituye lo central en toda la línea. En el dominio de lo bello esto es, ante todo, el paraje bello, el paisaje; cercano a ello hay desde luego mucho más; el mar con su movilidad, el cielo nublado siempre cambiante, el cielo estrellado siempre igual, etcétera.

Sucede, pues, que ante estas cosas "se nos abre el corazón", huimos hacia ellas fuera de la agitación, el ruido, la gran ciudad, como quien dice nos metemos en ellas, nos sumergimos, tratamos de perdernos en ellas.

Pero precisamente por todo esto no se trata, sin más, de un objeto estético, sino también —y quizá en primera línea— de un objeto de nuestro sentimiento vital. Y éste ha de distinguirse desde luego del objeto estético. Lo que no resulta muy fácil, ya que se trata de las mismas cosas. Por todo esto el sentimiento de bienestar vital pasa, sin límite señalable, al disfrute estético —justo de la misma manera en que lo vimos ya al tratar de lo bello orgánico. La única diferencia es que a la vista del organismo muestran los sentimientos vitales algo objetivo, en cambio frente al paisaje se co-experimenta en el objeto mucho subjetivo, peculiar sólo del contemplador y que sucede en él.

La nostalgia del citadino puede dirigirse lo mismo al establo y al huerto que a la pradera y a la nieve de la cima, pero, por lo común, éstas no llegan al rango de los objetos estéticos. Así, pues, es menester trazar aquí un límite, aun cuando no sea una estricta línea de demarcación. Pero no es posible trazarla sólo en relación con el objeto, ya que también en la montaña y el valle, en el bosque y la pradera se presenta el sentimiento vital —la nostalgia por librarse del mar de casas, del ruido y de la rutina diaria. El mismo carácter vital tiene el placer en sumergirse en la naturaleza y el abrirse a ella. Esto es, de modo muy evidente, autodisfrute natural, para no hablar de la necesidad de aire puro, de relajación y de cambio por el opuesto.

A todo esto le falta el momento de la distancia hacia el objeto. El hombre se siente más bien dentro del paisaje y no sólo espacialmente. Es evidente que esto es esencial para su experiencia: se ve recogido, recibido, rodeado, lleva pues la tendencia a volverse uno con la naturaleza. Con ello se levanta ampliamente no sólo la objetividad estética, sino en general la objetividad de la naturaleza circundante.

El devenir estético del objeto sólo se destaca frente a este primitivo darse a la naturaleza.

Cómo se llega a ello es una pregunta secundaria. Pero se llega y, a saber, primero por una detención de impresiones plásticas aisladas. Por ejemplo, se abre una vista enmarcada por los troncos y ramas cercanos, las líneas de las alturas se entrecruzan, una aldea yace replegada en la hondonada del valle, el conjunto obra como un "cuadro" sin buscarlo, sin quererlo, quizá de modo totalmente sorprendente.

Ahora el vidente ha sido sacado fuera, queda enfrente. O por mejor decirlo tiene el paisaje frente a sí. Él mismo se ha convertido apenas ahora en contemplador vidente y con ello en disfrutador estético. Lo mismo le sucede con un trozo de profundo bosque —ahora ve objetivamente la verde penumbra, los juguetones rayos de sol— o con un claro, una parte del manantial, un grupo de árboles y las desnudas rocas tras él. Lo esencial es el carácter plástico, la limitación, el estar fuera. Lo que se produce interiormente es el otro tipo de sumersión y entrega; el otro tipo de agrado y placer.

Por difícil que pueda ser el destacar este estado —pues los sentimientos vitales no necesitan ser eliminados—, hay algo que puede comprobarse claramente ahí dentro, que sólo es propio de la objetividad estética: la relación del aparecer.

Pero ¿qué es lo que aparece aquí? ¿Acaso hay algo que pudiera manifestarse como unidad y totalidad en tales cortes vistos objetivamente, pero arbitrarios? ¿Quizá en la manera en que se podría manifestar y se manifiesta de hecho a la vista de lo vivo el secreto de la vida orgánica con su finalidad?

A ello puede responderse escuetamente: hay algo. Pues también en el conjunto de la naturaleza todo está ajustado recíprocamente; sólo se mantiene junto lo que puede mantenerse junto y es evidente que no todo lo que se quiera puede mantenerse junto. Los géneros de plantas se suprimen unos a otros, están en competencia y esto es esencial a su manera de ser y a su formación; el bosque y la pradera sólo crecen donde el suelo permite, dependen de las corrientes de agua. La desnuda piedra y la arena desnuda los di-

suelven. El vidente nada sabe de la orografía de la comarca y tampoco le interesa, pero se imprime como algo no comprendido por su mirada en el paisaje y el cambio de vegetación determina las imágenes que se le ofrecen; y precisamente en el cambio de los cortes plásticos presiente intuitivamente algo de estas conexiones.

A quien está acostumbrado a ver el paisaje exclusivamente desde el punto de vista pictórico —o aún desde determinados logros del paisajismo— todo esto debe estarle muy alejado. Ve la naturaleza desde el punto de vista de la historia del arte, carece de la actividad natural hacia el paisaje. Es distinto cuando se acerca uno sin preparación a la riqueza de formas y colores que muestra el rostro de la tierra en imágenes inagotables. Entonces las imágenes hablan un lenguaje elocuente, revelan y ocultan, relatan y plantean enigmas; la luz, el azul, la lejanía repercuten ahí, mucho antes de que se comprenda su acción como tal. Pues, el hombre no ve primero el paisaje pictórico, sino objetivamente.

Piénsese en los paisajes de la costa con escasos carrizos y bosque bajo, inclinado bajo el viento del mar; en dunas con su dibujo de olas, su caída hacia el lado de la tierra y sus huellas de un bosque antiguo. O también en el límite del oscuro bosque en la montaña y el límite de nieve que aparece más arriba. No es distinto el caso de las formas abovedades del glaciar de la época del hielo y las plataformas marítimas con sus muchas islas. Se da un paso adelante y nos encontramos en el paisaje similar de las marismas, antiguas lagunas con escasos árboles, pradera y llanura.

Pero a todo esto se añade la empotración de la vida humana en el paisaje en caseríos y aldeas aislados; testigos de la lucha del hombre con la fuerza de la naturaleza y los dones naturales. Aquí corresponde el cuadro pacífico de los sembrados acotados (como el que vio Schiller en su "Paseo"), la imagen llena de presentimientos de trabajo y felicidad, logros y fracasos en la lucha por la vida y el alimento; pero también a la vez el profundo presentimiento del crecimiento de linajes nativo del suelo, en el que prosperaron trabajando, de la patria y los sentimientos patrios.

Mientras más se haya alejado el citadino desarraigado de todo ello, más nostálgico y fundamental se hará este presentimiento. Pero aun sin trasfondos tan amplios es por todas partes lo mismo; a la vista de la humilde aldea de pescadores con chozas miserables y barcas y redes en la orilla; lo mismo al ver los pastos y los rebaños en la montaña.

Sería del todo erróneo separar el contenido que aparece de lo plástico y sensible, como si se tratara de dos cosas muy diferentes;

como también sería erróneo separar la imagen dominante de las ruinas de castillos en el occidente alemán, con su penetrante memoria de una vida que ya no existe, de las suaves colinas del paisaje circundante. Precisamente la unión de ambas es lo característico. Pero en esta unión es lo esencial la relación del aparecer de lo dado y lo no dado sensiblemente —aun para quien la ignora.

En todo ello lo plástico con su carácter de corte no obra como un aislante, sino que más bien acentúa y refuerza. Y la perspectiva cambiante, el cambio de la imagen por el lugar, el cambio de luz y época del año— procura la concreción e inmediatez, así como también una conciencia que siempre acompaña al aparecer como tal.

d) *La belleza natural y el arte*

Se ha repetido hasta la saciedad que fue el arte el que descubrió lo bello natural. Es una afirmación de la historia del espíritu. Con ella se piensa, en primer lugar, en la pintura en la medida en que abre a la mirada del hombre el secreto estético del paisaje.

No cabe duda de que lo hace, en cuanto "pinta" el paisaje, es decir lo presenta. De esta manera enseña a ver. Los antiguos no sabían verlo todavía, los italianos construyeron su representación escénica dentro de su marco —aquí está aprehendido de modo parco y como acompañamiento (y con frecuencia correspondientemente artístico) —, los holandeses lo convirtieron en tema independiente, los impresionistas franceses lograron su autonomía con respecto a la luz y el color, etcétera. Cada etapa de ello corresponde a una etapa de la capacidad humana para ver el paisaje real.

En esta forma la idea se justifica. Tiene una estrecha analogía con los descubrimientos del arte en otros terrenos: el poeta dramático ha descubierto lo dramático de la vida, el poeta cómico lo cómico, el satírico lo ridículo y quizá aun lo gracioso. Podría plantearse la pregunta de si no fue el poeta épico el primero en descubrir lo heroico o el poeta religioso los dioses y la vida de la fe.

Pero justo estas últimas analogías muestran que el principio no puede sostenerse hasta el final. El pensamiento más agudo puede convertirse en error cuando se lo exagera, debe reducírselo a su medida natural y justa para poder valorarlo correctamente. Los héroes son honrados aun sin el poeta, los dioses venerados también sin él, sólo que fue él quien idealizó y eternizó a aquéllos y trajo a éstos al reino de la claridad y los humanizó. Pero esto no es lo mismo que ser descubiertos.

Pero no debe desconocerse la poderosa influencia del artista, en todos estos terrenos, sobre la evolución de la mirada estética misma, sea cual fuere el objeto a que se refiere su representación y la materia con la que trabaje. Así, deberá dársele el papel principal, en la apertura de la mirada estética con respecto al cuerpo humano, a la plástica y ciertamente, en ciertas etapas posteriores de desarrollo, a la pintura de desnudos. Quizá le conviene al arte del retrato un papel semejante por lo que respecta al ver fisionómico-estético. Pero resulta un problema totalmente diverso cómo habrá de limitarse correctamente este papel que recorre todos los terrenos de la representación. Pues sería decir demasiado el afirmar que las artes solas hubieran descubierto por doquier el objeto-estético.

Pero ¿por qué es decir demasiado? Es evidente que no sólo porque hay terrenos a los que no se ajusta. Debe tratarse más bien aquí de algo fundamental que es lo que cierra el paso. Algo así se encuentra en la simple consideración de que ya la mirada del artista productor mismo debe estar despierta para el objeto nuevo a fin de convertirlo en tema de su representación; después *muy* bien puede enseñar a otros a verlo. Así, pues, el objeto natural debe habérsele revelado ya como estético, si puede encontrar *en* él los aspectos que intenta destacar como esenciales en su representación —en dibujo, pintura, poesía. Esto quiere decir: debe haberse presentado a su conciencia, en la visión y en el placer de lo visto, lo que más adelante habrá de objetivar por su parte en la creación y podrá mostrar a su época.

Es una relación de dependencia que no es posible invertir por mor de una teoría. Si se lo hace, se cae en un ὑσιερον-σρόιερον que en alguna parte habrá de tomar venganza como error. El hecho de que el artista trabaja siempre a título de prueba, es decir, en constante interacción de visión y figura, no lo contradice. Aun en los pasos aislados de su maduración el guía debe ser el avance de la visión, de no ser así la prueba se convertiría en un ciego andar a tientas. Lo que sería justo lo contrario al hacer del genio.

Hay que entender esto bien. Es muy cierto que la mirada artística descubre el paisaje y lo hace después estéticamente accesible a otros. Pero de ninguna manera es verdad que la creación artística lo descubra. En el artista mismo lo primero y decisivo no es la creación, sino la visión; y con ello, a la vez la intención de placer. Quizá debiera decirse más correctamente que en el artista lo primario es la actitud estética hacia el mundo circundante. Sólo en segunda línea es creador, en primera línea es des-

cubridor. Y también esto lo es sólo dentro de los límites de su época, o sólo un determinado lapso más allá y más adelante de ella. Los medios y caminos de la creación son con respecto a esto los vehículos de la realización.

Si hay aquí una antinomia, ésta yace en el ser del artista, no en su relación con el lego, ni tampoco en su posición descubridora frente al objeto. Pero en el fondo, no debería ser una antinomia. Estamos demasiado acostumbrados a ver en el genio sólo al "que puede" y la manera de considerar de la historia del arte logró disolver el poder mismo en el dominio de diversos medios. Pero se olvida así que estos medios mismos descansan en el modo de ver, que la genialidad consiste esencialmente en el tipo del ver y que cada nuevo tipo de él, aun aquel que aparentemente se dirige sólo a lo técnico, hace surgir nuevas maneras del dejar aparecer.

El gran ejemplo de ello es el descubrimiento, en la pintura, de la luz —con su fluctuante efecto sobre el tratamiento del color y finalmente la desaparición de los contornos (esto último por ejemplo en el Rembrandt tardío). Precisamente aquí puede apresarse en qué medida se lleva a aparecer lo nuevo con un nuevo modo de ver: la tonalidad y el "ambiente" del paisaje, lo oscuro del espacio interior, aun la peculiaridad humanamente característica. La concreción de lo objetivo mismo y el corte del cuadro tomado de la vida en cuanto tales se hacen fundamentalmente distintos. Y esto, en parte, con escasos medios. A partir de aquí se aclara mucho del "dejar fuera" —o quizá sólo dejar desaparecer— los detalles, que en la vida se dan a la percepción.

Lo mismo es válido del poeta en cuanto descubridor de lo humano. Por demasiado tiempo se ha visto en el poeta sólo al formador y configurador, y cuando ha sido posible principalmente al formador y creador del lenguaje. El poeta es, en primera línea, el "vidente", el clarividente, el descubridor, el que va por la vida con los ojos abiertos para todo, y aquel al que, por ello mismo, se le retiran las pasiones y las figuras del escenario de la vida hacia la distancia de los objetos estéticos.

CAPÍTULO 10: *Para la metafísica de lo bello natural*

a) Lo *bello formal en la naturaleza*

En la serie de las artes se mostró lo bello formal al lado de lo bello que aparece. Estaba oculto por doquier en las grandes creaciones de éste y a la vez había desaparecido tras él. Pero en

la etapa más baja, en la que desaparece a su vez la relación del aparecer —en la ornamentación— surge y alcanza una cierta independencia. Se mostrará en la consideración más detallada de las etapas que, por lo demás, defiende su independencia.

Esto bello formal representa también su papel integrante en los objetos estéticos naturales, lo mismo que también en lo bello humano, pero allá está más oculto. Se ha indicado en qué consiste: se anuncia en una especie de juego libre con la forma pura, la visible espacialmente, pero también audible tonalmente, en el juego de colores y tonos, los ritmos, etcétera. Cuando menos en las artes.

En la naturaleza no es distinto al menos fundamentalmente. Sólo que aquí no puede hablarse de un espíritu lúdico. El juego de formas es aquí involuntario, aun cuando no por ello surgido casualmente. Justo por esta razón es notable, sorprendente, llama la atención, invita a detenerse en ello. Nos referimos aquí, por lo pronto, a las muchas formas de regularidad notable, tales como las que ya se mencionaron más arriba al hablar de lo bello-orgánico. Nos sorprenden en helechos y equisetos, gramíneas y coníferas, lo mismo que en estrellas de mar, medusas y calamares; se agolpan en las figuras de líneas aerodinámicas de peces y aves, en las formas y dibujos de los insectos. Desde luego, ahí se trataba del aparecer de la finalidad orgánica o de su normatividad desconocida, ahora se trata del juego y efecto de las formas mismas. Es evidente que no se podrá separar una de otro. Y sin embargo aquí debe hacerse esa distinción; pues ni toda la multiplicidad de formas se resuelve en finalidad, sobre todo para la intuición no reflexionada, ni tampoco se borra la diversidad del inseparable estar unas en otras y la otreidad del efecto estético.

Quizá es aquí más importante que no se trata sólo de formas de regularidad especial, sino también justo de aquellas en las que falta o es del todo opaco el principio de ordenación, de formas irregulares, esparcidas, que obran casualmente. Tenemos un gran ejemplo de ello en el cielo estrellado, a saber, en el visto ingenuamente, sin fines de observación o aun sin instrumentos. Y sin embargo, hay quizá poco en la naturaleza que desde siempre haya atraído como él el corazón humano hacia la contemplación estética; la representación de que es precisamente el cielo lo "más bello y perfecto" que pueden mirar los ojos humanos, es antiquísima.

Es posible disputar sobre la verdad de tal valoración, pero no sobre el hecho de que se presenta. Pero ¿en qué descansa? Es difícil remitirse aquí a la metafísica de las estrellas (que veía

dioses en ellas) diversamente transmitida; es evidente que esta metafísica está ya determinada a su vez por la representación estética de lo sublime. Más bien podría uno remitirse a la regularidad del movimiento de las estrellas fijas, que se consideró mucho antes de presentarse la observación científica, como perfección suma. Pero también esto podría ser secundario.

Lo primordial es sin duda el grandioso espectáculo de los brillantes grupos de estrellas, así como su silencioso, intangible, deslizamiento sobre el cielo nocturno —reino del todo desconocido para el miope o para quien nunca ha huido de la gran ciudad. Lo esencial es aquí la falta completa de cualquier regularidad de formas. Esto último a tal grado que el hombre resumió involuntariamente los grupos, y les atribuyó figuras de animales o de héroes. Que cambiaban, sin embargo, de acuerdo con la concepción de pueblos y épocas.

Es la misma irregularidad que nos atrae a veces, curiosamente destacada, en el paisaje, por ejemplo, en los pantanos y grupos de árboles de un paraje pantanoso. En general, debe valorarse positivamente en la estética el momento de la irregularidad en la naturaleza. Justo la impresión de "casualidad" —por no decir, de irracionalidad— puede tener su atractivo propio. Y esto sin detrimento del momento de la regularidad, también positivo estéticamente. Los momentos valorativos formales en los objetos estéticos naturales son múltiples; no necesitan afectarse unos a otros ni siquiera cuando estéticamente están juntos. Esto concuerda bien con las categorías elementales formales de unidad y pluralidad, que siempre aparecen sólo unas en otras o juntas y que, estéticamente, deberían ser tan fundamentales como onto-lógicamente. Ya la oposición entre regularidad e irregularidad como tal, puede obrar como un momento estructural afirmativo de atractivo propio.

Otro bello ejemplo de esta situación es el "canto" de las aves canoras. Se ha trabajado mucho para encontrar en él reminiscencias de música —música en el sentido artístico humano, con su normatividad peculiar, basada en tonalidades. Todo en vano. Es evidente que se dan ahí ciertas analogías, cuando se entresacan intervalos aislados; falta el principio propiamente musical.

Sin embargo, el carácter de cada especie de aves está firmemente estampado en el sonido del canto. Sólo que, por formadas que estén las figuras tonales, el ritmo y la melodía, no constituyen unidades musicales. De hecho son comparables con las figuras estelares esparcidas. Es un juego *sui generis* con la forma tonal. Pero como tal tiene un gran atractivo estético.

b) *Indiferencia, silencio, inconsciencia*

El juego con la forma pura y el agrado en él constituyen en lo bello natural ya un momento metafísico que también es experimentado como tal. Pues la forma no está ahí por mor del juego, ni éste por mor de la forma, como puede presuponerse en las obras de arte. Más bien, se refiere a todo en conjunto, como si fuese una finalidad natural sin fin. Aun en aquellos casos en que el hombre cree en el constructor del mundo como un gran artista, éste le sigue siendo desconocido e irrepresentable; su imagen, en este contexto, es sólo una expresión antropomorfa de lo metafísico en lo bello natural.

Pero esto es sólo un primer acto. La metafísica de lo bello en los productos de la naturaleza, que no están ahí por mor de la impresión estética, va mucho más lejos. Nada tiene que ver con la metafísica filosófica de lo bello, que tantas veces ha sido delineada, ni con la idealista, ni con la platónico-schopenhaueriana (metafísica de las ideas), ni tampoco con la teológica. Los transfondos, que nos dan aquí la medida, están más bien muy cerca de los fenómenos y son dados al sentimiento estético irrecusablemente con ellos.

Tenemos, por lo pronto, la maravillosa indiferencia de los objetos naturales hacia nosotros, los hombres, y nuestros sentimientos —y precisamente en la medida en que son objetos estéticos, es decir, que provocan determinados sentimientos en nosotros. Por ejemplo, mientras nos consumimos entre la pena y la nostalgia, florece radiante la primavera en torno nuestro; mientras nos conmueven los destinos personales e históricos, pasa el cielo estrellado sobre nosotros con gala siempre igual. A veces, sentimos esta oposición casi como un antagonismo. Pues relacionamos la belleza del aparecer natural con nosotros; y en sentido estricto tenemos derecho a hacerlo, pues su ser bello como tal sólo existe en verdad para nosotros y sólo abusamos de nuestro derecho cuando extendemos el ser-para-nosotros a las figuras y cualidades en sí. Y sin embargo conocemos de modo igualmente inmediato su inmensa indiferencia hacia nosotros. La experimentamos como un límite, como extrañeza, con frecuencia aun de modo doloroso y, sin embargo, como sublimidad del gran espectáculo del mundo en el que estamos colocados.

Puede llamarse a esto autarquía de la naturaleza, autarquía en todo lo que nos ofrece. Pues su ofrecerse mismo es indiferente, insensible a si se encuentra o no un sujeto para el cual se convierte en objeto estético. En la medida en que el hombre percibe

algo de esta relación, la experimenta como sublimidad sobre la vacilación de los destinos y sentimientos humanos, se justifica una relación del aparecer de gran estilo y se hace válida en la visión estética como sentimiento general del mundo. Ahí se mezcla peculiarmente algo muy subjetivo con algo muy objetivo, sin estorbarse uno a otro; el sentimiento de la naturaleza y el sentimiento de uno mismo se enlazan ahí en una unidad que no debilita la oposición, sino que la recoge como esencial condición previa. Así como el hombre humaniza todo, así humaniza también la indiferencia de la naturaleza, es decir, en cierta medida, su inhumanidad. La experimenta como una especie de disposición y, a saber, como una disposición hacia él. Pero a la vez esta disposición le es extraña en lo más profundo del alma. Pues él, el hombre, no es capaz de tal indiferencia. Y así experimenta esta disposición hacia él —es decir, la inhumanidad percibida en ella justo por la humanización— como su extrañeza e impenetrabilidad, como aquello que él no es capaz de comprender en ella.

Esto está en rotunda oposición con la experiencia mítica antiquísima según la cual la naturaleza —aquí ingenuamente humanizada— quiere "algo con él" (quiere hacerle algo) en todas sus manifestaciones; en la tormenta, en la borrasca, en los rayos de sol y en la lluvia, en el manantial y en la tierra pródiga; en oposición también con las antiguas convicciones en la concepción del mundo que encuentran un *telas* en la naturaleza, un mostrarse y ocultarse. La concepción mítica de la naturaleza, así como mucho después la teleológica, está muy lejos de ser aquello que, por incomprensión, se ha visto con frecuencia en ella —una concepción estética. Le falta el penetramiento de la sublime indiferencia de la naturaleza. El hombre tiene propósitos, el hombre se oculta o se muestra, el hombre toma máscaras o poses para alcanzar lo oculto, el hombre miente. Todo esto se le atribuyó a la naturaleza. Pero precisamente ella nada sabe de todo esto. Se estaba a leguas de los objetos estéticos naturales. Mucho más lejos aún que de los teóricos. *

Aquí no se trata de la opinión madura —a saber, que la naturaleza no miente, no se oculta, no inscribe sus intenciones en un escudo—, sino solamente de que la experimentamos libre

* Este juicio sobre la conciencia mítica está en desacuerdo con la concepción usual. Siempre se la interpreta como cercana a la estética; se la sintió como emparentada con la poesía. La añadidura de "poesía" no pasará inadvertida a nadie. Pero no toda poesía es comprensión de lo bello en la naturaleza. El sentido de la poesía nació en una época históricamente temprana, en cambio el sentido de lo bello natural extraordinariamente tarde.

de todo ello y, a saber, de modo no reflexionado y en la intuición. Es el secreto de su indiferencia el que tengamos que experimentar de modo inmediato, incluso los dos momentos contrarios ahí contenidos. Debe estar ante nosotros sin tomar parte y desinteresada, imperturbable e indeductible.

No, desde luego, que quien ve estéticamente necesite saberlo. Esto sería asunto de la penetración. También ésta puede conducir a la imagen estética, pero no necesita de ella en modo alguno. Quien ve y goza con total entrega sólo tiene una oscura experiencia de la imperturbabilidad de la naturaleza, quizá un presentir reverente. Pero se trata de un presentir dichoso, justo por la conciencia de su indiferencia hacia él.

Otro momento del objeto estético natural es la discreción, el silencio, la dispensación de paz —es decir, que la naturaleza, siempre que el hombre no tiene que ver por su parte prácticamente con ella, lo deja por completo en paz.

También esto es algo con lo que entra en sensible oposición a él, en la extrañeza y la distancia. El hombre es hablador, ocupado, impertinente, sólo con dificultad puede contenerse. El habla, el instrumento supremo de la comunidad y del espíritu, es también el peligroso instrumento de la molestia y la importunidad. Y el silencio del objeto natural no sólo está en oposición con el hombre vivo mismo, sino también con la elocuencia de la obra humana, con la objetivación del espíritu. Esta habla de sí misma, de la creación y del creador, en ella se esconde el bien espiritual que destaca la exigencia de reconocimiento; se presenta así exigente al espíritu vivo.

El objeto natural se presenta sin ninguna exigencia al hombre. También esto pertenece a su indiferencia, silencio y discreción. De hecho no hay que reconocer en él ningún contenido espiritual. Pues no se ha puesto ninguno en él, ni tampoco lo presenta; en ello estriba su diferencia radical con la obra de arte. A cambio enseña al hombre algo distinto, un rostro enigmático, por así decirlo, que se ve obligado a descifrar quien se haya entregado a él contemplativamente alguna vez. Pero el enigma no se le presenta como tarea, del entendimiento quizá, sino más bien como maravilla para el sentimiento, que el hombre recibe contemplando y perdiéndose devotamente en la visión, para quedarse allí y gozar de lo maravilloso en cuanto tal.

Ahora bien, este momento del silencio se gradúa. Apareció ya en algunos rostros humanos, en especial, en los jóvenes, es decir, en personas cuya habla es aún inadecuada para la expresión de

lo interior. Se acrecienta en el animal, que carece de habla, llega a la perfección en el organismo vegetal y remata en los productos inorgánicos. Pero también se cumple perfectamente en el paisaje; no experimentamos el rumor del bosque y del mar como un habla que se dirigiera a nosotros, y por lo demás lo que llamamos lo "elocuente" del paisaje, es una expresión metafórica para la propia fantasía que se ve excitada por él.

Por lo demás, es cosa notable cómo confunde el hombre, en su sentimiento de la naturaleza, el callar con la elocuencia. Hay en el bosque una encina milenaria que ha sobrevivido a generaciones de árboles más jóvenes, el hombre actual está ante ella y piensa en las generaciones humanas que se reunieron en torno a ella, que quizá bailaron y celebraron fiestas y le parece que el viejo tronco le "relatara" la historia de todo esto. Es evidente que es un pensamiento poético. Pero el árbol calla por completo, nada relata. En el Museo Metropolitano de Nueva York puede verse el gigantesco corte de una sequoia con 2 000 anillos anuales y las fechas de acontecimientos históricos se han inscrito en ellos; muy adentro, en un anillo aún pequeño aparece el "nacimiento de Cristo". Se despierta la ilusión de que el árbol pudiera relatar historias, lo "vivido". El tronco nada ha "vivido", nada relata. Es maravillosamente mudo.

Con ello hemos llegado al tercer momento del objeto natural. Es la inconsciencia, en la mayoría de los casos, la inanimidad, lo completamente otro —desde el punto de vista del hombre—, aquello a lo que no puede trasladarse nunca por completo porque lo rehuye: el desnudo, inofensivo ser-en-sí sin ser-para-sí.

No se trata de que cualquier cosa sea, como ser en sí, un objeto estético o, en general, sólo "objeto". La ley general del ser-objeto —a saber, que el ente en sí no es ya objeto, sino sólo "para" un sujeto comprensivo que aporta determinada actitud— se acuña con especial expresividad en lo bello natural, porque los productos de la naturaleza tienen una maravillosa indiferencia frente al sujeto comprensivo.

Justo por ser silenciosos y encerrados en sí, pero no cerrándose activamente, tienen tanto que decirnos; y no sólo sobre sí mismos, sino también sobre nosotros y sobre nuestra relación con ellos, y no sólo sobre lo objetivo de esta relación, sino también sobre lo subjetivo.

Esto es sólo aparentemente paradójico. La ley que hay en ello es ésta: que justo ahí donde el ente en sí está desnudo de todo sentido, la concesión sensible se efectúa por el miembro contrario,

por el tercer miembro de la relación del aparecer, el sujeto que ve espiritualmente, que recibe y que valora en el placer. *

En el "ser-para-nosotros" experimenta el producto natural un acabamiento del que carece como mero ser en sí. La naturaleza en sentido estético —y esto quiere decir en el sentido más alto de lo bello— surge sólo por el hombre, "para él", gracias a su agrado objetivo en ella. Por ello es tan erróneo el suscribirle, en cuanto dominio del ser, todo aquello que únicamente entra en ella por el hombre como su "ser-para-él": conciencia, disposición anímica, tono sentimental, animación. La condición fundamental es justo lo completamente otro de su esencia.

c) *Perfección, seguridad, no libertad*

Desde los inicios de la estética se ha unido el concepto de perfección con el de belleza. Al parecer lo perfecto de suyo debía ser ya en sí lo bello. Así pensó la Antigüedad y todavía así pensó Leibniz. Sin embargo, la equiparación va demasiado lejos. Pues toda realización de un valor ulterior —vital o ético— tendría que tener ya un valor estético. Lo que significa, evidentemente, una confusión de los reinos axiológicos, como también del tipo de satisfacción que encontramos en ellos.

A pesar de todo, algo hay de verdad en la relación entre perfección y belleza. Sólo que es necesario reducirla correctamente. Lo primero podría ser que no se trata de la perfección misma, sino del "aparecer sensible" de la perfección; quede bien entendido que no se trata de un entender o comprender, ni tampoco de un aparecer cualquiera, sino sólo de un aparecer sensible —en consecuencia, de una auténtica relación transparente, en el que el primer plano es perceptible y, en cambio, el trasfondo es mediatizado por aquél.

No se confunda la perfección del aparecer con el aparecer de la perfección. Aquí se trata de este último, en las artes nos ocupamos de la primera. Tampoco debe verse, a la manera platónica, el *eidos* en la perfección; en éste se acentúa demasiado lo general. Más bien, existe otro concepto de perfección, muy cercano a los productos de cualquier tipo, que consiste en la cerrazón y redondeamiento del producto en sí mismo, o como también podría decirse en su autarquía.

Si se pone este concepto por base, el mundo real muestra una gradación muy conocida, en la que el hombre, como ente supre-

* Acerca del papel de este tercer miembro en la relación del aparecer, cf. su/va cap. 5.

mo, está en lo alto, en tanto que los productos inorgánicos forman el grado más bajo. Entre ambos se extiende la larga escala del mundo vegetal y animal. Ahora bien, puede decirse de esta serie tan extensa —y a saber, aun aparte de toda consideración estética— que los grados descendentes de la altura del ser son grados de perfección disminuyente.

Es ésta una aseveración que con frecuencia ha sido mal comprendida o aun entendida directamente al contrario. Se consideró que la altura del ser misma era ya la perfección, se creyó que la planta era más perfecta que el átomo o el cristal, el animal más perfecto que la planta, el hombre más que el animal. El caso es el contrario. Desde luego, el hombre es, en esta serie, el producto más alto, pero no el más perfecto. La razón de ello, expresada en una breve fórmula, es ésta: mientras más simple ónticamente sea un producto, más fácil le es alcanzar la perfección (cerrazón, redondeamiento, autarquía); mientras más complicado sea, más difícil es que se reúnan todas las condiciones de ella. En la naturaleza inorgánica impera la mayor rigidez de la ley, por ello encontramos ahí los más bajos a la vez que los más perfectos productos. En lo orgánico hay ya una gran libertad de movimiento, sobre todo desde el punto de vista filogenético; de ahí los muchos rodeos y callejones sin salida en la historia genealógica del mundo animal y vegetal en condiciones cambiantes de vida. También el hombre es "libre" en sus decisiones como individuo, es el único que no está ligado por leyes de la especie que decidan por él. Así, es el ser más amenazado de todos ellos desde dentro, por ser el menos atado, el más indeterminado y más imperfecto. La libertad misma, su don supremo, es su amenaza.

Aplíquese ahora esta relación en la escala óntica de los productos al "aparecer" de la perfección. Se ve de inmediato que no es tan fácil que aparezca la perfección en los hombres; cuando menos no en él en cuanto ente específicamente humano, es decir, moral, antes bien en él en cuanto ente natural. Pero mientras más bajemos en el reino estratificado de lo ente más aumentará la perfección. Se anuncia en las formas de la unidad que van ciñéndose más a la simplicidad, en las que refrena la transformada multiplicidad junto con sus momentos de pugna. En la intuición estética de las formas naturales no conocemos, desde luego, esta relación; pero tanto más notamos la perfección en la aparición sin reflexión alguna —como un firme descansar en sí mismo, como sujeción, seguridad, infalibilidad y no libertad; y esta última obra en forma peculiar como benéfica, en oposición

justo a nuestro ser propio, que carece de esta infalibilidad. Pues nuestra libertad es nuestra inseguridad, nuestra vacilación, nuestra constante falibilidad, nuestra turbación.

Esto es desde luego sensible de inmediato para el hombre, mucho más acá de cualquier comprender: la seguridad instintiva del animal, su refugio en las leyes de su especie; más aún quizá la planta —aunque no en forma tan llamativa, por estar más alejada de él. Esto es todavía convincente en el producto inorgánico, cuyas leyes advierte, sin conocerlas. Pero este punto de vista no se extiende hasta los "procesos" de la naturaleza. Pues sólo los "productos" tienen un efecto estético, los procesos en cuanto tales no lo tienen por lo común o quizá sólo en conexión con los productos. Pues sólo éstos nos son dados en forma directamente sensible y en unidad intuitiva. Sólo en ellos nos habla de inmediato la armonía de un todo, aun cuando sólo se nos den en segmentos.

Tras esto último hay muchas cosas que la ciencia nos ha enseñado a ver: la forma especial de conservación del producto, su principio estructural, la sintonización de las fuerzas y funciones entre sí. En la estabilidad de la mayoría de las formas naturales no reina la subsistencia sino la muy misteriosa consistencia, que prevalece en el cambio de las fuerzas o partes y configura formas propias de regulación. Algo de ello advierte el contemplador estético, sin saber qué es. Pero lo conmueve como algo maravilloso, que es lo que es.

La estética de los románticos creía en un interior de la naturaleza que aparece en sus manifestaciones. Pero también creía reconocer en este interior la esencia propia del hombre. Piénsese en la imagen velada y en los adolescentes de Sais. Esto es evidente poesía, pero es la poesía de una metafísica antropomórfica de la naturaleza, cuyo yerro se mostró ya más arriba: ni siquiera acierta con la relación del aparecer realmente mostrable en el sentimiento estético de la naturaleza.

Desde luego, no podemos librarnos de las imágenes metafísicas en la intuición estética de la naturaleza. Pero la intuición realmente mostrable sigue caminos muy diferentes. Es más modesta y, a la vez, mucho más rica de contenido que la fantasía poetizante que, en verdad, es sólo un juego intelectual consecutivo. El fenómeno muestra justo lo opuesto: un sentimiento infalible para la completa otreidad de la naturaleza, su extrafieza y su perfección que escapa al hombre.

Pues precisamente esto es lo notable: dondequiera que "aparece" y se hace patente en el mundo una perfección como seguro

ser dentro de sí de un producto en su forma externa, dondequiera que se hace visible, perceptible, sensible, se experimenta este su aparecer como belleza y, a decir verdad, sin consideración a la cercanía o distancia del hombre.

La necesidad metafísica pregunta aquí, desde luego, sin cesar qué es lo que en realidad se experimenta ahí como bello. Existe una sencilla respuesta ontológica a ello, que es lo bastante unívoca, aun cuando difícilmente satisface la curiosidad metafísica: se experimenta como bello todo aquello cuyo exterior sensible se presenta intuitivamente al contemplador como la simple manifestación de un interior. Pero justo en tal producto experimentamos la perfección crecida naturalmente.

Lo decisivo en ello es que no es necesario comprender la relación óntica. Aun sin reflexión se advierte, como en el organismo, el sentido interior de la forma directamente en lo visible. Esto es lo que se quiso decir premonitoriamente con la vieja doctrina del *eidos* como forma perfecta en cualquier especie viva. Sólo que se presupuso de modo errado que esta "forma interior" era semejante a la exterior. Esta conclusión rápida hizo que se fallara en la solución del enigma.

d) *Producto natural y producto artístico*

Es fácil ver en todo ello que aquí se mantiene de un cabo a otro la relación de estratos —desarrollada más arriba— del objeto estético. Es un primer plano dado a los sentidos, que es cósicamente real, y un trasfondo que aparece. A decir verdad, este último es igualmente real en el objeto natural: cuando menos sí se comprende bajo este nombre el interior determinante del producto, al que da expresión la forma externa.

A todo esto sólo cabe agregar algo más: precisamente este interior real no aparece justo como lo que es —regularidad, consistencia o ajuste—, sino casi siempre como algo muy distinto, por ejemplo, como forma ideal, como finalidad, como sentido misterioso, aun como inteligencia. Y en esa medida habría más bien que volver a decir: el trasfondo que aparece no es en modo alguno real, sino justo solamente aparecer.

Por ello, es conveniente formular aquí con todo cuidado —a decir verdad, la fórmula no puede resultar entonces tan sencilla—: la oscura conciencia del no saber acerca de la esencia verdadera del trasfondo es, a pesar de su aparecer en una figura determinada, precisamente esencial para la elección de la impresión estética. Experimentamos, en efecto, que el trasfondo tiene realidad

en el objeto, pero fluctúa entre la total indeterminación y la configuración que aparece, en tanto que percibimos la índole real muy determinada. Y precisamente esto pertenece también al atractivo de lo oculto, que no nos suelta y que a la vez nos permite el descanso, porque no plantea una tarea ulterior para la visión estética.

En este punto se separan ampliamente el producto natural y el producto artístico. En otro aspecto, se acercan de nuevo. Es característico de las artes el que, en la visión del objeto, desaparezca para sí el sujeto que lo ve. Se siente aún en el placer, pero a la vez está entregado, justo en el placer, por completo a la obra de arte y a la vez perdido en ella.

Dicho con más detalle: el sujeto debe permanecer, en su disposición, frente a la obra de arte, debe mantener su distancia hacia ella; si se mezclara con ella el placer ya no sería estético, sino que se acercaría al autoplacer. Pero en el estar frente a ella puede olvidarse de sí mismo y, en este sentido, desaparecer para sí mismo. Ahora se pregunta si sucede así en la visión del objeto estético natural.

Se creyó que había de negarse que así fuera ya que el objeto natural no tiene la misma fuerza para disponer estéticamente al contemplador, para desviarlo de sí, para concentrarlo en el puro juego de formas y en la relación del aparecer. ¿Es esto verdad?

Lo único verdadero es que aquí falta la guía de la mirada que da el artista; pues el objeto natural no está diseñado para tener un efecto estético. También es verdad que existen objetos naturales que desvían con mucha mayor fuerza que las obras de arte hacia el autoplacer, es decir, hacia el placer en los propios sentimientos, lo que obra en contra de la visión estética. Entre ellos se cuenta, en primera línea, el paisaje y todo lo que le está emparentado, sobre todo cuando se va a él de modo placentero. Desde luego, tampoco ha de faltar aquí la desaparición del yo, pero con demasiada facilidad se abre paso el sentimiento placentero, hasta el puramente vital.

Ya se ha hablado de que no es posible trazar aquí una frontera precisa. Pero ¿se trata acaso de la precisión de la frontera? Aun lo que no es separable con precisión mantiene su peculiaridad. Tan pronto como se adopta el ver plástico, se realiza la inversión y la visión se acerca a la pictórica, es decir, a la artística. El sujeto intuyente pierde la conciencia, cae en el mismo olvido de sí que ante la obra de arte —y, en efecto, a causa del mismo perderse en lo visto. Es, a la vez, dominado y apagado por

ella. La diferencia frente al ver artístico disminuye y puede desaparecer al final.

De hecho, la metafísica de lo bello natural es asunto de la reflexión, pero justo por ello no simple reflexión posterior sobre el asunto. Kant incluyó la reflexión completa en la visión estética (juicio reflexivo). Quizá esto sea demasiado, pero el excluir por completo de la visión la parte del sentir va también demasiado lejos. En verdad, también aquí sería fluctuante la frontera. La visión no sólo invita a la reflexión, sino que, con frecuencia, contiene ya en sí su punto de partida y en esa medida pertenece la reflexión también al fenómeno estético natural.

La filosofía ha parado mientes desde muy antiguo en los especiales paralelos entre naturaleza y arte. Tanto los productos de la una como del otro tienen en sí el ofrecer una abundancia de objetos bellos. Y aún cuando su belleza sea sólo para el espíritu del hombre que ve adecuadamente, debe haber sin embargo algo en ellos mismos que se ofrezca a este espíritu de manera análoga.

Fue este problema el que llevó a Kant no sólo a dar un tratamiento unitario al juicio estético y al teleológico, sino también a ordenarlos bajo un mismo y único principio regulativo —concebido quizá con demasiada estrechez, pero visto correctamente en su núcleo según la problemática metafísica que está en la base de esto.

Para ello se ha mostrado mucho de lo que puede leerse a partir de los fenómenos y que está detrás de la relación del aparecer en el objeto estético natural: el interior determinante, la consistencia, la dinámica y orgánica de los ensamblajes con sus regularidades y proporciones de forma.

En otros tiempos se creía que Dios, como creador, estaba inmediatamente detrás de los productos naturales y entonces la relación se veía como si el arte fuera aquello en lo que el hombre se parecía a Dios. Pues aquí devenía creador —aun cuando, en lo esencial, fuera re-creador— y era de hecho una divinidad en pequeño.

Hoy en día se querría invertir la frase en el sentido de que se parte de la capacidad de creación estética del hombre —como única comprobada—; el objeto estético no artístico es aquel en el que se equipara la naturaleza inconsciente con el espíritu humano que crea y descubre. En esta forma, la paradoja se manifiesta mejor. Pues lo asombroso es el surgimiento de productos en los que existe, para el contemplador humano, una transparente relación del aparecer, sin que su producción pueda serle atribuida.

SEGUNDA PARTE

PLASMACIÓN Y ESTRATIFICACIÓN

PRIMERA SECCIÓN

LA SUCESIÓN DE ESTRATOS EN LAS ARTES

CAPÍTULO 11: La *hendidura del trasfondo*

a) Modos *de ser y estructuras de contenido*

El análisis de objetos hecho hasta ahora es burdo. Pero ya muestra el rasgo fundamental más importante del objeto estético: la oposición de los estratos, tal como en las artes la oposición del ser. Muestra además el entretejimiento de los estratos y su significación para la relación del aparecer. El resultado obtenido se confirmó después en la serie de las artes —a tal grado que sólo encontró su límite en un fenómeno marginal, la ornamentación. Tampoco se desmintió en lo bello natural. Pero deja fundamentalmente un espacio de juego para otro tipo de lo bello, el libre juego con la forma. No ha quedado aclarado aún cómo rima o no rima esto con lo bello del aparecer.

Ahora bien, este resultado es valioso, pero demasiado general para hacer justicia al fenómeno del objeto estético en su multiplicidad. Tiene que mantenerse, en lo esencial, en las artes; pues en ellas se condensó el problema ya que aquí es irreal el trasfondo. Pero si bien las artes pueden dividirse unívocamente de acuerdo con su "materia", lo que resulta, de acuerdo con el "material", en diferencias esenciales en las representativas. Pero como justo en estas artes se trata de la plasmación del material en la materia, cae por la pronto el peso principal en el tipo de la plasmación misma, lo que inicia un problema ulterior al que no puede uno aproximarse con la mera diferenciación entre dos estratos y sus modos de ser. La plasmación es asunto de la "forma". Pero con ésta se encuentra uno ante la muy repetida pregunta acerca de qué diferencia verdadera hay entre forma y forma en el valor

estético —la pregunta que parece tan sencilla para la mirada artística y tan impenetrable para el comprender.

La estética ha de recoger de alguna manera el problema de la forma. Desde luego, ya desde ahora puede verse claramente que el acceso a él está en la estratificación del objeto. Sin embargo, también es evidente que la relación de dos estratos desarrollada más arriba no alcanza para ello. ¿Qué falta? ¿Dónde está la unilateralidad?

Estriba, por lo pronto, en que el análisis de los estratos partió de la oposición óntica entre el primer plano y el trasfondo y, en lo esencial, se detuvo ahí. Pues este análisis es ya ontológicamente lo más notable en el objeto artístico: un producto unitario es la inseparable totalidad de real e irreal, en cierto modo, un *nonsens* óntico, que sólo es posible por la participación decisiva del tercer miembro, el sujeto receptor, que permanece no obstante fuera de la estratificación.

Lo notable no puede ser lo decisivo para el objeto estético en general, desde el momento en que no se ajusta al objeto natural ni a lo bello humano. Aquí lo que aparece es real, en consecuencia, desaparece la diferencia entre los modos de ser. Y, sin embargo, se mantiene a salvo la relación del aparecer. Así, pues, no es posible llevar la esencia de lo bello como tal más allá de esta oposición. Pero, por otra parte, es esencial para la obra de arte, es aun lo peculiarmente llamativo en ella, de tal modo que tampoco en la obra de arte puede estribar lo bello como tal en la oposición óntica. La oposición de los estratos —por lo pronto la de lo dado sensorialmente y lo que aparece— no puede disolverse en la oposición óntica.

Pero lo llamativo no es el todo. La estratificación va más allá —para adentro y, a saber, sin oposición ulterior de los modos de ser. Esto significa: la irrealidad del trasfondo alcanzada una vez (en su estrato más anterior) no se retira ya más hacia "atrás". Se prolonga en los ulteriores estratos internos del objeto. Todavía han de producirse los comprobantes de ello.

Hablando en forma positiva, lo decisivo es que, al lado de la oposición de los modos del ser, se hace valer una diferencia de contenido y estructura entre los estratos, que es cuando menos igualmente importante, pero que no se limita a una oposición de dos miembros.

Ahora bien, esta otra oposición disuelve el trasfondo en toda una sucesión de estratos. Esto significa, en cuanto a la obra de arte, que no aparece un simple estrato del trasfondo, sino toda

una serie de estratos distribuidos unos tras otros, todos los cuales son igualmente irreales y sólo existen en la relación del aparecer, es decir, sólo para el sujeto contemplador, y se distinguen entre sí claramente tanto por su contenido como por su estructura.

Por el contrario, esta oposición no toca al primer plano real. Éste permanece unitario. Cuando menos en las artes primarias; en las secundarias —las artes "lúdicas", la representación teatral y el juego musical— es hendido. Pero aquí la descomposición es sólo aparente; en realidad resulta más bien desplazado que descompuesto, a saber, es desplazado hacia el siguiente estrato del trasfondo: en la representación teatral la representación real toma el lugar del escrito, en la música, el sonido audible.

Por el contrario, el trasfondo que aparece se escalona hasta la oscurecida profundidad de las ideas, no de modo inmediato, sino mediatizado por otros estratos que son de manera igualmente esencial irreales y estéticos. Aquí lo principal es que tampoco aparece esto algo general en forma abstracto conceptual, sino concreta e intuitivamente, no de modo secundario en la reflexión, sino dado a la vez con la primera impresión, aun cuando esté múltiplemente velado.

Se puede resumir así en forma breve toda la relación de los estratos: de acuerdo con el modo de ser, el objeto artístico tiene dos estratos insuperables; de acuerdo con toda la estructura de contenido —y esto quiere decir según la forma interna— es de muchos estratos.

Ambas cosas tienen mucha importancia para su esencia. La primera es la condición óntica de su ser histórico, su supervivencia en una materia duradera, su ser encontrable de nuevo y provocado de nuevo, su regreso después de siglos en el espíritu vivo, así como su fuerza para apresarlo y determinarlo. La segunda —la pluralidad de estratos del trasfondo según el contenido— es la condición estética de su profundidad y su riqueza, su plenitud de sentido y significación, pero a la vez, y no en último término, la altura del valor estético, de la belleza. Pues con la serie de los estratos crece la riqueza concreta del todo, crece la relación de transparencia que pasa homogéneamente de un estrato a otro y el asombro ante el aparecer concretamente intuitivo. Pero de éste depende el ser bello del objeto.

Ahora bien, éstas son las dos funciones básicas de la obra de arte en la vida espiritual del hombre: su alta constancia en el existir y su atractivo estético. Es importante aclarar que ambas dependen de la estratificación de la obra de arte; pero no de la

misma estratificación; además, hay un punto de partida en el que la segunda estratificación (la estética) pende de la primera (la óntica) y que sería algo imposible sin el primer plano real.

b) Un *ejemplo: el retrato*

Pero antes de que el análisis penetre aún más en lo fundamental, debe intentarse mostrar la sucesión de los estratos en un ejemplo *in concreto.*

Esta tarea resulta difícil porque sólo puede dirigirse a la fuerza de intuición estética del contemplador mismo, pero debe evitar en lo posible los conceptos acabados. Pues los conceptos no alcanzan aquí para nada. El lenguaje corriente no tiene palabras y la ciencia no forma tampoco conceptos para ello, ya que la esfera de las diferenciaciones, de la que aquí se trata, se escapa a ambos. Estas diferencias sólo se dan justo en la visión estética misma.

Tómese aquí un ejemplo de la pintura de retrato. Piénsese por vía de ilustración en los autorretratos del viejo Rembrandt (son más apresables que muchos otros en los estratos internos). La sucesión de estratos se presenta más o menos como sigue:

1) En el primer plano esta lo único real dado, la mancha de color sobre el lienzo en una ordenación absolutamente de dos dimensiones. (Indirectamente cuenta también aquí la luz que cae sobre el cuadro, así como también el espacio real en el que tomamos la posición correcta frente a él).

2) Aparece después a través de este primer plano el primer estrato del trasfondo: la espacialidad tridimensional, la otra luz irreal con su fuente luminosa (por lo común invisible), así como también la forma cósica de la figura representada con un trozo de su ambiente.

3) Podría insertarse aquí como tercero el estrato del movimiento, de la corporeidad viva. Ya no pertenece —en el retrato está limitada por supuesto al juego de las facciones— a lo que el pintor puede hacer visible directamente, está pues, levantado de la espacialidad que aparece y es también fundamento de todo lo demás.

4) Pues con él aparece a la vez otra cosa: el hombre con su interioridad, el carácter; aparece algo de la lucha, éxito y fracaso del hombre, de su destino; desde luego, no el destino exterior, si bien también éste puede dejar sus huellas en un rostro, sino el interior, es decir, el destino en la medida en que está condicionado por la propia personalidad. Este estrato es extraordinariamente

rico o, cuando menos, puede serlo. Es, quizá, el que nos apresa más profundamente en la contemplación. Por su esencia escapa, por completo, *a* la visibilidad; le falta espacialidad, coloración, cosidad, del mismo modo que también escapa a la visibilidad en el hombre vivo. El artista sólo puede dejarla aparecer de modo mediato— del mismo modo en que aparece también en la vida sólo en el exterior de un rostro. Desde luego, su aparecer se facilita ahí por la movilidad visible de los rasgos.

5) Pero lo asombroso es que también este estrato, del todo no cósico y no sensible, tiene a su vez la fuerza de la transparencia para otra cosa. En el hombre, tal como es, puede aparecer el hombre, tal como no es, pero como debería ser de acuerdo con su esencia y su idea, es decir, puede aparecer su idea individual —del mismo modo en que, en la vida, aparece sólo para la mirada amorosa. *

Es una de las capacidades más notables del arte el lograr esto: un percibir y aparecer de la esencia moral de la personalidad en su peculiaridad e idealidad a la vez (por así decirlo, el carácter inteligible). Esta no es la capacidad del conocedor de hombres que sólo ve siempre lo típico. Aquí la mirada atraviesa hasta lo que se da una vez y es único en su género, y justo es lo que hace el verdadero "parecido" del retrato, es decir, literalmente, lo entrevisto. Todo hombre tiene momentos felices en los que aparece su idea individual. El artista apresa uno de esos momentos y lo retiene. Retiene con ello su aparecer.

6) Y después todavía hay algo que también puede aparecer al mismo modo de trasfondo, inapresable y, sin embargo, adherido á la esencia interior del hombre: algo humano general que todo el que lo ve experimenta en sí mismo. Está con ello en estricta oposición a la idea individual que no es transferible y que debe afectar a todos los demás como algo extraño. Pero aquí irradia algo que atañe a todos, que a todos muestra el alma propia. En las artes se ha llamado a esto lo simbólico. Y no se puede negar que es lo que da a las figuras individuales o aun a lo especial de sus vidas y sus destinos el peso verdadero. Las grandes obras de arte obtienen justo de este último estrato profundo su grandeza y su significación permanente. Esto es comprensible porque es lo general lo que habla siempre a los hombres de todas las épocas. Pero debe quedar claro que para este algo no hay otra expresión ulterior que no sea la artística: el dejar aparecer. No hay un nombre para ello: los introducidos con este propósi-

* Sobre la idea individua], cf. *Ethik, "&* ed., 1948, cap. 57.

to —lo significativo, la idea (con frecuencia sólo se hacía referencia a la propia convicción religiosa) o el "sentido profundo"— nada dicen acerca de su contenido. Sólo se da en el reconocimiento concreto de lo que aparece. Pero ahí es inconfundible.

c) *Para la discusión del ejemplo. Consecuencias*

Lo que aquí se mostró en el ejemplo de un arte determinado, más aún de una de sus ramas, tiene validez para todas las artes y todas las obras de arte; y más allá de ellas para casi todo lo bello en el reino de lo humano y de la naturaleza. Es válido para todo lo que es bello por una relación del aparecer. Encuentra su límite sólo ahí donde termina tal relación.

Pero esto no significa que la sucesión de estratos sea la misma por doquier o quizá sólo igualmente rica. Es muy distinta en las artes y, en parte, es variable dentro de un solo arte. En la pintura, los estratos del trasfondo ordenados hacia adentro son muy distintos cuando se trata de un paisaje o de una naturaleza muerta. Esto significa: la sucesión de estratos y aun el número de éstos varía con el género. Varía por lo demás también con la manera de ver y la conformación correspondiente —es decir, con lo que se llama estilo.

Quizá sería más correcto decir que su variación es un momento fundamental esencial en la diferencia de los géneros y estilos. Pues los géneros se eligen en relación con ella y se trabajan los tipos de conformación. Esto resulta obvio cuando se piensa que todo lo especial en la conformación está determinado desde dentro, es decir, desde los estratos más profundos del trasfondo, y que, en última instancia, todo lo que pertenece al primer plano se coloca por mor de su aparecer. Esto no excluye, desde luego, una cierta retroactividad en el ser conjunto de los estratos. Pero la relación fundamental sigue siendo unívoca, la ya dada: de dentro hacia afuera.

Un nuevo reflejo luminoso cae sobre todo el principio de la sucesión de estratos en la obra de arte cuando se considera que esta sucesión tiene un carácter lineal, que, en consecuencia, en ella la relación del aparecer está dispuesta gradualmente. No es ya una relación de dos miembros, como pareció serlo al principio, sino de muchos, que se continúa de estrato en estrato.

En esta relación graduada sólo el estrato del frente, el de lo real sensible, no aparece y sólo el último y más interior no es ya transparente ni deja aparecer. Todos los otros que yacen en medio, son ambas costas: aparecen ellos mismos y dejan aparecer todo

lo demás. Son justo estratos intermedios, atados en dos sentidos. Lo estético se muestra en esta relación desde el reverso; cada uno de estos estratos, en cuanto aparece, es sustentado por otro de más adelante y es, a su vez, sustentador del aparecer de otro que está más en el trasfondo. Así se continúa la relación del aparecer, graduada y articulada, desde el primer plano real-sensible hasta los últimos miembros casi inapresables del trasfondo.

Es evidente que así cae, en última instancia, todo el peso del dejar aparecer graduado sobre el estrato sensible real del primer plano. El artista sólo puede plasmar directamente éste; toda plasmación de los estratos ulteriores puede darla sólo de modo mediato, dejándola aparecer justo a través del primero y, a saber, dirigida por la plasmación de éste. Y como la plasmación es, a la vez, dirección del contemplador, es posible apresarla desde el punto de vista de éste así: todo el encauzamiento de la visión interna —de la representación aprensora, la fantasía, la intuición— parte de lo perceptible del primer plano real: a través de él aparece sólo lo que "puede" aparecer del siguiente estrato ya irreal basado en la plasmación visible, a través de esto que aparece a su vez sólo aquello del siguiente que "puede" aparecer basado en él. Y así se continúa la línea.

Se comprueba con ello lo que ya se mostró en el carácter de la visión estética: es una visión ligada y sostenida por la percepción hasta en las profundidades que escapan a la sensibilidad.

d) *Dependencia del aparecer y dependencia de la fabricación*

Esta sucesión de dependencias en la progresiva relación del aparecer debe corresponder naturalmente a otra en la relación de fabricación de la obra de arte. Y a decir verdad debe tener la dirección contraria: de adentro hacia fuera. Pues en la actividad creadora del artista el estrato que aparece debe determinar en cada caso el otro, transparente, a través de cuya plasmación ha de aparecer.

En el quehacer del creador se trata siempre de "provocar el aparecer" de lo visto. Esto significa que, de estrato en estrato, el del trasfondo determina lo que está más en primer plano. Siempre aquello en lo que ha de aparecer algo ha de estar hecho con vistas al aparecer de lo visto, es decir, ha de estar plasmado de modo correspondiente. Cómo hace esto el artista es y seguirá siendo un misterio de su arte; precisamente es aquello cuya "ley" puede seguir —quizá también dar, pero no hacer. Pues lo sabe tan poco como el contemplador.

Ahora bien, con certeza no todas las obras de arte tienen los estratos más profundos del trasfondo, quizá los dos últimos de los mencionados más arriba; pero siempre hay algunos estratos "ulteriores". Esto quiere decir que lo externo está determinado siempre por lo interno, aun cuando algunas veces esté sólo codeterminado. Esta determinación va pasando de estrato en estrato, hasta que toma ella misma en el primer plano perceptible sensorialmente una forma perceptible.

Así, pues, aquí corre una dependencia de la fabricación en contra de una dependencia del aparecer. Ambas atraviesan toda la sucesión de estratos, pero en dirección contraria: aquélla va de dentro hacia afuera y ésta de afuera hacia adentro. Y justo por ello son el reverso de una y la misma relación. Tenemos aquí una reciprocidad semejante a la que existe, en el terreno del conocimiento, entre la *ratio essendi* y la raizo *cognoscendi;* sólo que aquí no se trata del ser y del conocer, sino del aparecer y del ver.

Ahora bien, por comprensible que sea el principio de ello, sigue teniendo algo enigmático el que algo ideal o aun sólo humanamente general pueda extenderse hasta la materia sensible del primer plano y ofrecerse ahí a la mirada observadora como aparecer. No es posible limitarse aquí a echarlo todo a cuenta del secreto del poder artístico, no se trata de la manera especial en que lo hace el artista, sino de lo más fundamental, de que, en general, algo que está tan en el trasfondo y es tan heterogéneo al ver sensible pueda aparecer en lo visible.

Detengámonos en el autorretrato de vejez de Rembrandt (por ejemplo, en el cuadro de Londres). Hay en el rostro quebrantado, de rasgos que cuelgan pesadamente, algo en la mirada de los ojos que no nos suelta, una vez que nos ha apresado. Es muy difícil decir de qué se trata, pero está ahí, asedia al contemplador —y de pronto sabe acerca de las penas y vencimientos que hubo en esta vida humana, algo acerca del destino interior del genio, quizá, de manera directa, algo acerca de la ley individual de su esencia; pero a la vez sabe también algo acerca de lo humano general y de la tragedia de quien aspira a lo más alto. Lo por completo invisible se hace "visible" en el juego de colores y formas sobre la tela.

Es posible variar a gusto el ejemplo; siempre da el mismo resultado. Tenemos la sonrisa de la *Santa Ana* de Leonardo. Es quizá lo más efímero que el hombre pueda apresar; queda retenido en la tela, con todo aquello que mediatiza después —es sólo un

pequeño rasgo en la comisura de los labios, pero está del todo presente. Y ni siquiera la alteración de los colores ha podido borrarlo.

La fuerza del dejar-aparecer lo saca del último trasfondo y lo lleva hasta el primer plano más sensible, a través de toda la sucesión de estratos. Y, a la inversa, el aparecer mismo lleva al observador desde lo dado sensiblemente en la tela hasta lo más íntimo del ser humano. En este enigma no todo es insoluble. Algo puede responderse. Lo que el arte logra aquí, sucede también en la vida —en la forma en que los hombres se encuentran y se ven unos a otros. Pues no sólo se ven sensorialmente, sino siempre, a través de la impresión sensible, también anímicamente. Y este ver anímico, la otra visión, es el modo auténtico de verse los hombres unos a otros en la vida, aquello que consideran unos en otros. Por lo común no alcanza mucha profundidad —no es fácil llegar hasta lo individual—, pero fundamentalmente es el mismo ver a través de lo sensible hasta lo anímico, que utiliza también el pintor.

Sólo hay dos diferencias: 1) el artista retiene lo visto en la materia duradera; lo "objetiva" de tal modo que puede hacerse visible siempre de nueva para el contemplador, 2) y ve más que la mirada profana del hombre en la vida. Éste pasa por encima de la mayor parte; con gran facilidad por encima de lo profundo y oculto, no tiene tiempo de profundizar. La mirada del artista se detiene justo en lo que el otro pasa por alto.

e) *El llenado óntico de la sucesión de estratos*

El hendimiento del trasfondo, que al principio parecía unitario, en toda una sucesión de estratos es de este modo algo estéticamente central. Sin él ni siquiera serían posibles las maravillas de la revelación artística. Hasta qué punto puede seguirse su principio en las artes mismas y en lo bello fuera del arte habrá de señalarse todavía. Pero, por lo pronto, tiene el asunto otro aspecto más.

Al hablar aquí de la ley de la objetivación (cap. 5; en especial, *b),* nos topamos con una peculiaridad básica de todo espíritu: éste no se presenta nunca en ninguna de las tres formas que son las únicas que conocemos, flotando libremente, sino que se presenta siempre como espíritu sustentado ("que descansa"). Así sucedía en el espíritu vivo, tanto en el personal como en el objetivo-histórico. Y a decir verdad es siempre toda la sucesión óntica de estratos la que lo sustenta, pues ya el ser anímico es susten-

tado por el orgánico y éste, a su vez, por el físico-material. No hay excepción alguna a ello en el reino del espíritu real. Pero ¿qué sucede en el reino del espíritu que no es real ni vivo, es decir, del espíritu objetivado?

En los primeros pasos del análisis pareció que el contenido espiritual fuera sustentado por un estrato físico material del ser —una materia plasmada, a saber, la del primer plano—, pero no por mediación de los estratos intermedios. La vida anímica y la orgánica parecieron separarse. Con lo cual siguió siendo incomprensible cómo podía adherirse inmediatamente al contenido espiritual el ser material.

Este problema está muy lejos de ser una dificultad artificialmente creada. ¿Acaso lo que no es posible en el mundo real, podría surgir y hasta ser convincente en la relación del aparecer? Ya es bastante asombroso cómo, de estrato en estrato, puede descansar el ser superior en el inferior; la heterogeneidad es grande en los estratos vecinos ya en la relación natural. Pero si se saltan los estratos intermedios y, a decir verdad, dos de una vez, es del todo incomprensible la unión de la plasmación espiritual con la material. Pues ahora lo más heterogéneo que hay en el mundo está colocado muy cerca, tanto que lo más alto debió aparecer en lo más bajo.

Sin embargo, esta aporía es fácil de solucionar. Los miembros intermedios faltantes deben mostrarse en la relación del aparecer. Era posible el notarlo ya a partir del papel del sujeto contemplador, que está contenido en forma insuperable en la relación total de tres miembros. Pero de lo que se trata es de mostrar los miembros faltantes también en la sucesión de estratos del objeto estético mismo. Y tenemos ahora la clave para ello en la mano.

Lo que enuncia la ley del hendimiento del trasfondo en la obra de arte es justo que los estratos intermedios aparecen a la vez —y, a saber, en la misma sucesión y con la misma dependencia (como basada) en la que deben estar también ónticamente, en caso de que el objeto fuera real de un cabo a otro. La relación óntica de dependencia de los estratos se retiene, pues, en la sucesión de los miembros que aparecen. Lo más íntimo del hombre, que tiene siempre una fuerte influencia de vida espiritual, no está adherido, como pareció al principio, directamente a la materia y su configuración, sino que primero depende de lo anímico, después de lo orgánico y sólo lo último depende inmediatamente de lo material. Únicamente en las figuras representadas apare-

cen amor y odio, dolor y alegría; esto no podría ser visible o representable sensiblemente de otra manera. Y a su vez, sólo en la superficie de amor y odio aparece la peculiaridad, el carácter, la personalidad humana y aún más el conflicto, el destino en otras relaciones de sentido en general. Sólo la contemplación provisional, en la que se trataba de los modos de ser, podría engañarse acerca de este retorno de las relaciones naturales en todo el mundo que aparece en la obra de arte. De acuerdo con el modo de ser sólo hay dos estratos. Y únicamente la diferenciación interior del trasfondo que aparece -alumbra a la verdadera relación.

Pero la solución de esta aporía es también importante en otro aspecto. A saber, aquí podemos descubrir el fundamento de aquella diferencia en las maneras de objetivación que son decisivas para la elevada posición de la obra de arte en la vida espiritual.

Recuérdese: en un lado estaba la palabra, el concepto, los escritos del pensamiento y del otro la obra del artista. Los primeros se conservan trabajosamente en la historia; las palabras padecen cambios de significado, los conceptos "se hunden", los escritos científicos están expuestos a la mala comprensión, a la falsa interpretación. En especial, el concepto singular arrancado a su contexto es difícil de volver a llenar con la intuición original; su destino es extraño: la pérdida de significación, el hundimiento en la abstracción. En cambio, la obra de arte mantiene tenazmente firme su trasfondo; lo deja aparecer en el transcurso del tiempo y de las culturas, siempre que surge un sujeto que vea adecuadamente.

Arriba sólo se dio, como fundamento de esta diferencia de principio, el que la obra de arte tiene en sí su detalle concreto, en tanto que el concepto lo tiene fuera de sí y siempre ha de ser completado a partir de una conexión intelectual mayor, es decir, debe ser llenado con la intuición. Ahora bien, esta aclaración es acertada pero no llega hasta el verdadero fundamento. Pues lo que se pregunta es: ¿por qué tiene el concepto (y todo lo que sobre conceptos se construye) su detalle fuera de sí?

A esto sólo puede darse una respuesta: el concepto lo tiene fuera de sí porque en él no se da una dirección firme de la visión desde el término (el primer plano audible o visible en la escritura) hasta la significación espiritual (el trasfondo), en la que consiste el bien intelectual, el contenido espiritual. Tal dirección sólo puede existir cuando en la objetivación está contenida toda la sucesión de estratos desde lo sensible hasta lo espiritual. En el

concepto falta: aquí el "pensamiento" está anudado directamente con el término y no existen estratos intermedios que pudieran aparecer conjuntamente. No se da una verdadera relación del aparecer. No es posible "contemplar" los pensamientos.

Mutatis mutandís es semejante también el caso de obras escritas completas del pensamiento, si bien aquí la conexión de los conceptos ofrece cuando menos los puntos de partida para la recuperación de la intuición. En las conexiones mayores se atenúa ya la carencia del aparecer directo, aquí se introduce un aparecer indirecto. Pero sus medios no son intuitivos. Sólo el concepto individual aislado tiene el contenido, que debiera llenarlo, puramente fuera de sí.

Así, pues, aun haciendo caso omiso del efecto estético, es la fuerza de la objetivación en la obra de arte la que produce y guarda en sí misma toda esta sucesión de estratos, y de modo correspondiente la debilidad del concepto y de toda expresión conceptual consiste en no producir en sí la sucesión de estratos. También es posible expresar esto en forma más concreta: lo que constituye la fuerza de la objetivación artística es la relación del aparecer. Su esencia consiste, en general, en el dejar aparecer un contenido espiritual en la materia sensible. Pero el concepto no lleva hasta un aparecer intuitivo del contenido, cuando menos no a partir solamente de sí mismo. En él, el enlace es exterior, convencional. Desempeña su función en el pensamiento sólo en cuanto la significación dada en el término sea ya conocida y pueda ser realizada intuitivamente por cualquiera. Pues si la intuición no lo llena, está muerto.

En la obra de arte esto es totalmente distinto: la relación del aparecer misma se verifica en toda la sucesión de sus etapas. Lo que no cambia porque en el cómo del aparecer queda aún mucho de enigmático.

CAPÍTULO 12: *La sucesión de estratos en la literatura*

a) *El autotestimonio de la literatura sobre los estratos intermedios*

Ahora bien, el ejemplo tomado de la pintura es demasiado estrecho para abarcar la relación de los estratos y sus consecuencias. Después del hendimiento del trasfondo es evidente que el primer paso del análisis (caps. 6 y 7) ha de retomarse y ampliarse para las otras artes.

El camino a través del laberinto de los apareceres ha de ser encontrado primero, desde luego. Debe conducir de nuevo a través

de toda la serie de artes, si bien no tiene que mantenerse en la misma línea. Una relación tan complicada como la del "aparecer ininterrumpido" puede apresarse mejor ahí donde la multiplicidad de los estratos está acuñada con mayor claridad. Para ello se eligió (cap. 11 *b)* el ejemplo del retrato. Ahora se trata de iniciar el segundo paso del análisis con aquel arte en el que es posible distinguir los estratos con mayor facilidad y en el que, a la vez, se dan los más estratos posibles.

Estas condiciones se cumplen mejor en aquel arte que no sólo es expositivo, sino que pone el peso del lado de lo temático. Este debe ser el caso de la literatura. La literatura es el arte que tiene un círculo mayor de elementos: a su dominio pertenece todo lo que forma la vida humana con sus sucesos, conflictos, acciones y destinos. Desde luego, no debe olvidarse que, por otra parte, es el arte que menos penetra en lo sensible. Pues su materia es la de la palabra.

A esto debe añadirse aún algo más que favorece al análisis. No es fácil destacar estratos individuales de lo que aparece, apresar sus peculiaridades en palabras, es decir, describirlos: más bien, es siempre una empresa arriesgada. Pues los conceptos contradicen a la intuición. Esta dificultad es bien conocida y la estética se ha visto obstruida por ella desde un principio. Lo inefable, lo que en general sólo se da en la relación del aparecer, ha de ser apresado en palabras, en un medio que no le resulta adecuado. A *priori* es evidente que nunca podrá lograrse. En verdad, la descripción no pretende alcanzar un logro tan alto; pero debe tratar de llegar a la cercanía de su meta, es decir, hacer distinguibles algunos rasgos esenciales de los estratos del objeto cuando menos. Y éste es el punto en el que la obra literaria sale al encuentro de su exigencia.

Pues la literatura dice en palabras aquello mismo que no lograría decir el filósofo. Cuando menos en parte. Su materia es la palabra; y lo que no puede apresar en ésta —mediata o inmediatamente— no puede apresarlo en absoluto.

Ahora bien, apresa justo el trasfondo humano de modo eminente. Así, pues, debe existir una expresabilidad de aquello en lo que lo deja aparecer. Pero esto quiere decir: debe existir una expresabilidad de los estratos intermedios. Pues el escritor deja aparecer a través de su transparencia lo interior humano. Este estado de cosas puede ser de provecho para el estético.

Desde luego no se trata de que simplemente encuentre aquí expresado en forma conceptual lo que busca. En realidad, el es-

critor no habla en forma verdaderamente conceptual. Aun cuando utilice los conceptos comunes, cambia su significación, hace surgir los orígenes plásticos que hay en ellos y, por medio del contexto, pone en ellos acentos que no conocemos usualmente. Sin embargo, esto no es un obstáculo para que el escritor exprese lo que uno no sabe expresar en el lenguaje cotidiano común.

En esta forma, la literatura da una especie de testimonio de sí misma. Descubre por sí misma el principio de construcción de su producto, la obra literaria. Y su lenguaje plástico basta perfectamente para el estético: es más, sobrepasa a cualquier otro para sus fines. Aquí no le importan tanto los conceptos mismos, sino sólo una cierta descriptibilidad. Y no es posible superar la descripción en el lenguaje de la literatura.

Ahora hay que elegir ejemplos que aclaren verdaderamente uno u otro de los estratos intermedios con una cierta independencia. La literatura los ofrece con abundancia. Se dirige, en general, a la fantasía concreta: muestra por medio de la palabra, que es lo único de primer plano, siempre primero las acciones y movimientos de las figuras humanas —a saber, tal como se muestran en la vida.

b) *Concreción literaria*

Pondremos un par de ejemplos menores que harán surgir primero, cuando menos, dos estratos intermedios. El primero será EZ *rey de Tule.*

¿De qué hablan directamente estos pocos versos? Vemos a] "anciano bebedor" cuando, a la hora de su muerte, en el peñasco frente al mar, vacía por última vez la copa de oro y la arroja hacia el fondo, hurtándola así a los herederos. Detrás surge un cuadro completamente distinto, del que no se habla, que sólo se trasluce, la imagen de un amor juvenil que no pudo realizarse —quizá el viejo destino de los hijos de reyes que no podían elegir su amor—, un amor que, sin embargo, lo acompaña toda la vida y, a la hora de la muerte, es lo único sagrado en ella.

O los versos de Safo: "La luna y las Pléyadas se han ocultado, es medianoche, la juventud pasa, pero yo estoy sola..." breve fragmento en el que, sin embargo, está contenido todo. De modo directo sólo se habla de las horas insomnes en la noche en un lecho solitario y del ocultamiento de los astros; vemos la ventana abierta a occidente y el oscuro cielo nocturno en su abertura. No se habla de la nostalgia por el ser amado. Sólo aparece en la

imagen de quien yace sola. Pero quien no la oiga no tiene remedio para la poesía...

Ésta es una característica de toda la literatura: no habla de aquello de lo que verdaderamente se trata. Las palabras cotidianas lo harían aparecer demasiado burdo y, además, no tendría un efecto intuitivamente vivo. ¿Cómo lo ofrece el arte? A ello sólo se puede contestar así: lo ofrece de la misma manera en que se nos dan, en la vida, los destinos, los sufrimientos y el amor, en la conducta externa de los hombres.

Para ello requiere, como lo muestran los ejemplos, en ciertos casos sólo de un corte muy pequeño de la conducta externa y de las circunstancias especiales en que se desarrolla. No importa aquí que sea mucho o poco, sino el modo de elegirlo. Toda conducta humana delata algo de su interior, lo quiera el hombre o no. Pero lo decisivo es que el corte elegido delate en su conducta justo aquello que ha de mostrarse. Esta delación es idéntica a la relación del aparecer.

Si se pregunta por qué elige el escritor este rodeo habrá de responderse esto: porque sólo de esta manera puede "dejar ver" en realidad aquello que quiere mostrar —entendiendo ver, desde luego, en el sentido de una visión de segundo orden. Si hablara en forma directa de odio y amor, celos, envidia, angustia y esperanza, hablaría como el psicólogo que todo lo conoce por su nombre, pero no como escritor; y lo que surgiría no sería la imagen intuitiva, sino el concepto, que ha de ser llenado después por la intuición. Todos saben que los malos escritores psicologizan.

Sería conveniente poner, junto a los ejemplos ya dados, otros de la literatura de gran estilo, la novela y el drama. Por diferentes que sean estas dos formas literarias, hay algo en lo que se asemejan, a saber, trabajan un elemento mayor, muestran un trozo más amplio de la vida humana con conflictos, soluciones, destinos, introducen en toda una esfera humana y a partir de ella dejan formarse las figuras individuales. Si el escritor quisiera analizar previamente a los personajes, nos aburriría. Si quisiera relatar todo lo que les pasa se perdería en lo ilimitado. Los deja aparecer —en sus acciones, su lenguaje y sus reacciones—, pero dentro de una elección estrictamente limitada de detalles. Los deja caracterizarse en una concisa sucesión de escenas, "delatarse", tal como se delatan en la vida. Y con frecuencia sucede que no acertamos a la primera, que no vemos a través de ellos sino sólo de modo unilateral, en forma que corresponde a la unilateralidad de la imagen que nos ofrece la acción parcial; también

justo de la misma manera en que nos sucede en la vida. Y precisamente así se vivifica la imagen total de lo interno; cabrillea, encierra contradicciones que son esenciales para el interior de la persona que se abre progresivamente.

Un maravilloso ejemplo de esto último es el príncipe Harry (en las dos partes del *Enrique IV* de Shakespeare), cómo se presenta, por una parte, en las escenas de Falstaff y, por otra, en las regias; aquí nos llama directamente la atención la despreocupación del autor por lo que respecta a la unidad de las oposiciones en una persona, actúa tanto más concreta y vivamente cuanto menos se la ha tratado de demostrar previamente al espectador.

Pero aún sin el fenómeno de la oposición puede un pequeñísimo momento escénico ofrecer, sin la menor explicación, la más profunda visión; piénsese en el pequeño episodio maligno con el sombrero de la tía en el primer acto de *Hedda Gabler* (escena segunda).

Los grandes narradores siguen esta misma línea. Desde luego, aquí se comunica también algo por medio de palabras sobrias, pero no está ahí lo esencial. Dickens, por ejemplo, deja que casi todas sus figuras se presenten por sí mismas en escenas cuyos portadores activos son; la descripción previa se refiere más bien a lo externo. Hamsun deja con frecuencia que los personajes hablen sólo de cosas indiferentes; lo importante no es lo que dicen, sino cómo lo hacen. En general, lo único importante es lo imponderable. No se trata de que tampoco sea nunca importante el contenido del parlamento; esto es obvio. Pero no es lo último de lo que se trata. Esto es siempre algo no dicho e inefable.

El detalle que de esta manera se hace transparente es siempre más apresable cuando el autor deja que sus personajes hablen en forma directa. Y en ello se han hecho cognoscibles de modo inmediato los estratos de la obra literaria. Aquí puede iniciarse el análisis. En cierta forma sólo necesita proseguirse.

c) *Diferenciación de los estratos en la obra literaria*

Ahora bien ¿de qué estratos de la obra literaria se trata realmente aquí? Es evidente que no se trata del primer plano real, la palabra. Pero tampoco, en modo alguno y sin más, de los trasfondos últimos y más profundos. Se trata, más bien, por de pronto exclusivamente de ciertos estratos intermedios. Es necesario intentar describirlos más de cerca y destacarlos unos de otros; sólo entonces podrá apreciarse del todo la conexión positiva entre ellos. Ahora bien, esta conexión es la relación del aparecer.

1) El estrato anterior de los dos que aquí entran en juego (y ambos sólo aparecen) es, evidentemente, aquel que corresponde a la visibilidad sensiblemente mediatizada en la pintura y la escultura; es aquel que, también en la literatura teatral, se ha co locado en la visibilidad y audibilidad (es decir, en la realidad); es la esfera del movimiento, la postura, la mímica corporales y el habla, en resumen, todo lo perceptible en el hombre (compárese con los ejemplos anteriores).

2) El estrato posterior, que aparece a través del primero, no es sin embargo, el de lo completamente interior, sino, por lo pronto, sólo el de los hechos, del comportamiento externo, de las reacciones y acciones, del logro y el fracaso. De modo mediato también pueden contarse aquí las intenciones, conflictos y soluciones, lo mismo que las situaciones —en la medida en que no se resuelven en la convivencia externa de las personas, sino que abarcan también la tensión de las intenciones encontradas, pero toda vía con exclusión de los motivos y sentimientos.

5) Con ello no se ha cerrado la sucesión de estratos de que aquí se trata. Sólo ahora entra un estrato ulterior que a su vez, aparece en los anteriores. Es posible caracterizarlo como formación anímica. Pues sólo a partir de la manera de obrar vemos a través hasta la peculiaridad moral y el carácter del hombre, hasta aquello que está anímicamente preformado en él y permanece igual en su esencia. En esta región se separa el despreocupado del reflexivo, el egoísta del considerado, el irreverente del respetuoso, el cobarde del valiente. Sólo este estrato —que es ya el cuarto, contados a partir de la palabra (el tercero dentro del trasfondo) — nos revela el *ethos* del hombre, el mérito y la culpa, la responsabilidad y la conciencia de ella. Por ello, sólo aquí se abre la profundidad de los conflictos, que estriba siempre en el sentido conflicto entre valores, lo mismo que el aspecto moral de la situación: a saber, que en ella se mezclan fatalmente la falta de libertad y la libertad —como presión para la libre decisión.

Piénsese en la forma en que Dostoievsky presenta a su Dimitri Karamasov. Primero nos enteramos de hechos de su juventud y su carrera: esto es relatado sin arte. Nadie se interesaría seriamente en él sólo por ello. Pero la cosa cambia en el momento en que hace venir despreocupadamente a Katarina Ivanovna hacia él en su pena, pero después la deja ir caballerosamente con su dinero, vencido por la magnitud de su confianza. De un solo golpe conquista no únicamente el corazón de la muchacha, sino también el del lector y todos los desvaríos posteriores no pueden borrarlo ya.

4) Pero ahora se añade aquí algo muy distinto, un nuevo estrato objetivo a su vez. No se refiere ya a la interioridad del hombre, sino más bien a la totalidad de su vida. Pues tampoco esta totalidad puede darse directamente, tiene demasiados detalles. El autor la hace aparecer sólo en ciertos cortes, en escenas o episodios, la muestra como consecuencia de su trabazón interior y para ello son condición previa los conflictos y hechos característicos, lo mismo que el tejido de responsabilidad y culpa.

Esta totalidad puede ser llamada el destino, ya sea del individuo o del que entreteje a muchas personas. Ahora bien, aquí no debe tomarse "destino" literalmente —como aquello que una providencia superior determina para el hombre— se trata más bien del destino que el hombre se prepara a sí mismo y que sólo a él se debe. Un bello ejemplo de esto lo encontramos en el *Cantar de los Nibelungos:* Siegfried prepara su propia perdición al comportarse con engaño y violación de la fe hacia Brunhild y después ni siquiera hace desaparecer, de modo consecuente y para siempre, los trofeos delatores. Por lo que se refiere al punto del destino causado por uno mismo, está el *Cantar de los Nibelungos* muy por encima, en cuanto a composición, de la mayoría de las epopeyas del mismo tipo.

La aparición del destino es un momento grande e importante en la literatura épica y dramática; en cierto sentido, es el central del cual recibe su luz todo lo demás, incluso las personas. Es aquello que, por lo común, no vemos aparecer en la vida, pues estamos demasiado metidos en las particularidades. Es asunto de la literatura el romper esta visión estrecha y mostrar la totalidad que aparece. Pero no lo hace hablando de ello, sino que deja que las inexorables consecuencias de las decisiones y acciones hablen por sí mismas. En ellas aparece entonces de modo concreto, plástico, intuitivo el destino del hombre.

d) *Lo más íntimo. Fronteras de lo expresable*

A propósito se ha hablado hasta ahora sólo de los estratos intermedios de la obra literaria. En ellos puede verse claramente el avance por etapas de la relación del aparecer. Sin embargo, de ellos han de diferenciarse aún los últimos estratos del trasfondo.

¿Qué puede haber rnás allá del carácter, la culpa, el destino que pudiera aparecer ahí? Esto se mostró ya en el capítulo anterior en el ejemplo de la pintura, pues ahí es semejante toda la sucesión de estratos (cuando se trata de la representación de un

ser humano): si bien los estratos de la idea individual y el de lo general humano, ambos ideales supraempíricos, son muy diversos.

1) Por lo que se refiere al primero sólo hay poco que añadir aquí. Todo hombre realiza en su vida sólo parte de lo que hay en su esencia. También puede malograrlo por completo —a causa de una educación equivocada, deformación, imitación de una personalidad ajena, etcétera; pero algo de ello se conserva y puede seguir siendo visible en él a través de muchas alteraciones. Cuando se piensa que cada hombre, en cada decisión que tome en la vida, se corta posibilidades que, originalmente, estaban abiertas e indeterminadas (desde luego, ónticamente son sólo posibilidades parciales), se comprende sin más la inmensa distancia a la que puede llegar a estar el hombre verdadero con respecto a la riqueza potencial de su esencia original —o quizá debiera decirse ideal.

Por lo común no vemos esto en él. Para ello es menester un ver detenido, profundo. La vida diaria no nos proporciona la calma para ello. Pero, a veces, lo logra el amante personal; a él le importa el verdadero modo de ser. Sí, quizá ama sólo porque ve al ser humano a la luz de su idea de personalidad, es decir, en la idealidad de aquello que es justo a diferencia de los otros. Lo notable es que el literato sea también capaz de tal visión. En ello se asemeja al amante.

La única diferencia es que su poder no se limita a una persona aislada y es capaz de mostrar a otros lo visto en la idealidad, a fin de que también ellos puedan verlo. De esto no es capaz el amante. Y en el fondo el tipo de visión del literato es otro.

Pero entonces ¿de qué tipo de visión se trata? Muy bien puede considerársela como una forma de la visión de valores. Y, a decir verdad, de la auténtica visión ética de los valores. Esto no significa una mezcolanza entre ética y estética; los valores morales son por lo demás la condición previa para la comprensión de aquellas relaciones, situaciones y conflictos humanos que constituyen el elemento de la literatura (en el tercer y cuarto estratos intermedios). No es comprensible por qué han de ser una excepción a ello los valores de la personalidad. Por lo contrario, dado que son especialmente concretos y múltiples, cuentan de modo especial en el elemento del objeto artístico. Piénsese también: los conceptos no llegan por mucho a ellos, son instrumentos demasiado burdos; pero el sentimiento vivo de los valores se pierde en ellos con facilidad en lo indeterminado y vago.

Aquí es menester la visión aguda, plástica. Justo esto es lo que proporciona el ojo literario. Convendría recordar aquí de nuevo

el ejemplo ya citado del príncipe Harry. La figura de Hamlet está mucho más individualizada en su idea; hasta aquí no alcanza ningún tipo humano, pero tampoco alcanza el hombre dibujado en su vida empírica. También Alexei Karamazov es una figura vista en la idealidad, lo es, tal como Dostoievsky lo dibuja, no en todo sino sólo justo en la medida en que en la vida irrumpe la esencia ideal a través de la realidad.

No toda la literatura llega hasta esta región. El juego con la idea de personalidad es un juego peligroso. Puede convertirse en construcción y entonces falla la obra, la exaltación a la idealidad puede obrar como no natural, como algo falso artísticamente, no convence. La mayoría de los literatos se mantiene alejada de ella. Pero hay obras en las que, justo con ella, se logra lo más alto.

Lo que se presenta en la "personalidad construida" es fácil de decir. Es el ideal del individuo encontrado en la fantasía no creadora —y a decir verdad no de acuerdo con una idea de la personalidad auténticamente vista, sino de acuerdo con el ideal general. De aquí surge un tipo que causa un efecto más bien pálido: el príncipe azul, el caballero sin miedo y sin tacha, la virgen angelical, el viejo sabio. Se trata ya de extremos populares y gastados. El deslizamiento hacia lo no poético se ha hecho manifiesto en ellos. Sólo el genio domina las tareas de esta altura.

2) Muy distinto es lo que sucede con lo ideal, que tiene un carácter general. Este forma un estrato objetivo ulterior siempre que el objeto se refiere a cosas humanas —no sólo a las personas mismas. Quizá sea dudoso que se trate ahí siempre del estrato más profundo; pero en cierto sentido es siempre así: a saber, se trata de lo más alejado de lo concreto e intuible.

También en la vida vemos con frecuencia en el destino de un individuo, en su lucha o su culpa, una imagen de la propia vida; al leer una novela nos identificamos con el héroe —sin que importe si hay o no razón para ello—, nos cambiamos por él, vencemos y pensamos con él. Todo esto descansa ya en una cierta generalización, en el saber silencioso de que también "les va así a otros".

Desde luego, el literato no se detiene en tales generalidades evidentes. También hay otras más ocultas, que no con facilidad se abren a cualquiera. Por ejemplo, que la "fortuna" le llega primero a quien no la persigue; que la acción propia "señala" a quien la realiza, que la amorosa participación de los hombres no se mide por preferencias y capacidades de la propia persona,

sino por nuestra participación en ellos —éstas son cosas que el hombre nunca sabe lo bastante. Tampoco lo apresan cuando las dice el experimentado. Pero lo sobrecogen cuando se le hacen aprehensibles en la imagen de una vida humana.

El literato no las expresa con palabras —es decir, "no las dice"—, las deja aparecer en sus figuras. Sólo así causan un efecto concreto y convincente. En cierto modo, el literato se coloca con estas generalidades entre dos fuegos. Si faltan por completo o si apenas son reconocibles, el efecto de la obra es "plano"; le falta aquello que interesa y que es importante para todos. Pero si les permite estar demasiado en un primer plano y ser demasiado temáticas, si las dice, causan un efecto no poético y esto quiere decir que no tienen un efecto por profundas que sean.

El auténtico literato sólo les permite aparecer en personas y sucesos, veladas por el elocuente detalle de los estratos intermedios. Es decir, las muestra del mismo modo en que en cierto tiempo las muestra la vida, cuando el hombre sabe interpretar su lenguaje: en la imagen del caso individual, con frecuencia de manera enigmática, de tal forma que el lector haya de solucionar algo. Por ello, leemos en la madurez algunas obras literarias con una comprensión del todo distinta y aun con otro placer artístico que en la juventud.

e) *Las ideas en la literatura*

Las ideas generales representan el mayor papel que pueda pensarse en la literatura. Pertenecen en verdad a su "material" y, con frecuencia, los elementos especiales, concretos, se eligen con referencia a ellas. Desde luego, no se trata de que siempre hubiera que expresarlas como un principio. De hecho, este caso es muy poco frecuente. Lo general no necesita tener tampoco la forma de una idea moral como en los ejemplos anteriores; puede ser de un tipo mucho más oscuro e irracional; por ejemplo, puede tener la forma de una inquietud metafísica, una angustia vital, una inseguridad inexplicable —quizá el sentimiento de impotencia frente a las fuerzas numerosas e incalculables que entran en juego en el propio destino.

Una gran cantidad de las ideas generales en la literatura son de tipo religioso. Lo que se debe ya al hecho de que en la época antigua mucha de la gran literatura crece en el suelo de la sensibilidad religiosa, lo mismo que otras artes. Y también aquí expresa el literato común éstas sus ideas en forma directa, en tanto que el genial las deja aparecer en el destino y conducta de sus

personajes (los deja creer, dudar, extraviarse, volver a encontrarse, "luchar con Dios"...); y se trata de algo muy distinto al dar expresión a convicciones. Y, desde luego, lo mismo sucede con ideas de una concepción del mundo de cualquier tipo. Pueden repercutir hasta en la vida amorosa y provocar ahí felicidad o infortunio.

Tales ideas generales se extienden absolutamente a todos los dominios de la vida. También al político. Pueden encontrarse grandes ejemplos en los que la idea de libertad de un pueblo forma la espina dorsal de una obra literaria. Para ello no importa de qué libertad se trate y contra quién se vaya; lo único importante es que se despierte la simpatía por los oprimidos y se experimente el odio contra el opresor.

Esta idea política es especialmente instructiva en la medida en que se ve en ella con toda claridad que no importa analizarla, aclararla y ni siquiera expresarla, sino sólo hacerla apresable para el sentimiento; y esto no se logra en el análisis, sino en la acción: por la injusticia, desconsideración y burla de los poderosos y la rebelión, ira, impotencia y desesperación de los contrarios.

Ningún otro arte expresa tantas ideas como la literatura. Y lo que el hombre ingenioso expresa además en cuanto a ideas, aun el filósofo, se desaparece por completo frente a ello. Pero lo que se pregunta es: ¿por qué desaparece del todo frente a ello? Por lo común el literato no es un pensador, ni es aquel que apresa las ideas de modo más profundo y más adecuado. ¿Cómo llega a expresarlas de la manera más adecuada?

Pero es justo esto: más bien no las expresa, sólo las deja aparecer. El filósofo tiene dificultades para expresar ideas generales: tiene que acertar precisamente, limitarlas (definir), sobre todo tiene que destacar lo general en cuanto tal y hacerlo obvio. El literato no necesita nada de esto. Nadie le pide cuentas. Sólo necesita indicar y ni siquiera lo general en cuanto tal —la generalización la encuentra cualquiera con facilidad—, sino sólo ciertos momentos característicos del acontecer individual, los sentimientos, pasiones, decisiones personales, etcétera. Esto es perfectamente suficiente.

Es obvio que esto descarga en gran medida al literato. Pues es posible indicar muchas cosas, cuya significación más general se percibe oscuramente, aun sin poder llamarlas por su nombre o ni siquiera explicarlas. El literato no sólo no necesita de esto último, sino que debe abstenerse de ello; la aclaración no es asunto suyo. La idea general que se ve debe permanecer velada, semisecre-

ta. Sólo debe hablar a partir de los sucesos mismos. Así, pues, no necesita "saber" de ella en forma estricta. Es precisamente el efecto de su no saber el que le permite dejarla hablar en la literatura, sin que él hable de ella.

Pero no cambiemos las cosas. No se diga que se facilita la tarea.- En cierto sentido es la cima del poder humano el disponer los caracteres, los sucesos, los destinos, las pasiones y los hechos detal modo que surja realmente el sentido de las ideas generales —y, a decir verdad, sin borrar la individualidad concreta.

Desde luego, no a todos les ha sido dado rimar versos o ensamblar escenas dramáticas. Son innumerables los adolescentes quese prueban a sí mismos en la literatura y crean también productosque tienen algunas pequeñas bellezas. ¿Por qué se alejan después tantos de ellos, cuando han aprendido a medirse con la gran literatura, cuando las pretensiones propias han crecido? Sólo puede darse una respuesta: porque la mayoría es lo bastante inteligente para darse cuenta un día de que les faltan ideas. Porque se dan cuenta de que no tienen la mirada que va hasta la profundidad de la vida humana y que, en el fondo, lo agradable formalmente que plasman sigue vacío en su interior. O quizá tienen ideas y poseen también la belleza de la palabra, pero aquéllas no aparecen en ésta. El don de la mirada penetrante hasta lo realmente significativo y lo que puede decirse en el lenguaje de la vida —es decir, de las acciones y pasiones, del odio y el amor— es y seguirá siendo un don poco frecuente.

f) *Para una visión panorámica de los estratos*

Se han contado aquí, en total, siete estratos del objeto en la poesía. Sólo el objeto literario debería ser tan rico. Pero hasta él lo es sólo en la literatura de gran estilo: en la epopeya, en la novela, en el drama. Desde luego, aun allí, no todos los estratos se despliegan siempre de la misma manera.

En la literatura de estilo menor es esto con frecuencia mucho-más sencillo. La lírica no despliega una acción, ni conflictos, etcétera, —esto no corresponde a su género. Salta de modo inmediato de la esfera de lo exterior (quizá del ambiente... etcétera) hacia el estrato de los sentimientos, los estados de ánimo; además de esto permite conocer algo del destino (como en los fragmentos de Safo) —quizá aun algo general humano—, pero no necesita hacerlo.

Llena su determinación con la pretensión mucho menor. Desde luego, con frecuencia la llena de modo más perfecto —quizá justo-

porque la pretensión no va tan arriba. Esto depende de dos cosas: 1) del muy estrecho marco —por así decirlo, de su estatura mínima—, y 2) de la formación única del lenguaje, que le abre estas fronteras. Con ello penetra una cierta poetización —tanto de lo directamente decible como de lo indecible y que aparece.

Por lo general, este estrechamiento a la brevedad más externa obra, para quien lo recibe, como incitación a valorar la transparencia de lo poco que se dice. El que aquí se endurezca con facilidad todo lo que pertenece al trasfondo en una cierta indeterminación —o cuando menos en una multivocidad— no significa un menoscabo. La indeterminación, lo levemente insinuado, resulta más bien allí un momento positivo. Por así decirlo, estos versos hablan como un hombre que en el paroxismo del sentimiento, que le es imposible expresar, se mantiene en las cosas secundarias, aunque espera de ellas que hagan comprensible su sentimiento.

Es posible seguir así todos los géneros de la literatura —de modo semiconvencional, tal como son sus diferencias. Esto nos llevaría aquí demasiado lejos. Lo importante es otra cosa. Estos estratos, una vez aprehendidos, no deben convertirse en pedantería. No se debe querer distinguirlos limpiamente y, por así decirlo, prepararlos en toda poesía, ni aun siquiera en las grandes.

Son sólo un principio, válido en lo general, no una camisa de fuerza de la literatura en la que habría que meter con violencia todo. Desde luego, del drama y de la novela (de la buena) podría decirse que siempre habrán de existir todos —quizá hasta el penúltimo (el de la idea individual). Pero la sucesión del aparecer no es por ello siempre la misma, ni aun siquiera en los estratos Intermedios. Por ejemplo, el "destino" puede aparecer directamente a partir de la acción (como ocurre por lo común en Schiller) o también sólo a partir de la interioridad de la formación anímica y de la subjetividad de la vivencia personal. Desde luego, no es necesario que ambas estén estrictamente separadas, también pueden muy bien no estarlo, ya que en la vida ambas se interpenetran: pero para el tipo de literatura es una diferencia esencial el que pese más una u otra.

Aquí no se trata desde luego en ninguna parte de una auténtica omisión de algún estrato, cuando menos no de los estratos intermedios; en los dos últimos sería concebible, quizá también en el sexto. Los estratos intermedios están tan estrechamente unidos en la vida real que sería una violación si el escritor quisiera omitir por completo alguno de ellos y pretendiera a la vez una

vida móvil. No ocurre otra cosa en la literatura de cualquier otro tipo que sólo quiere mediatizar estados de ánimo, sentimiento, dolor, nostalgia. Por ello la lírica es mucho más libre —si bien está atada, por otra parte, a medios estilísticos externos mucho más estrictos. En esta medida no es, como creen muchos que prueban por afición su capacidad para ella, el arte más fácil. Pero aquí se trata ya más bien de un problema de la formación en los estratos y no ya de la estratificación misma.

Pero la severa ley que puede entresacarse de la sucesión de los estratos es la inintercambiabilidad de ellos o, por mejor decirlo, la de su posición en el todo. Desde luego, el literato puede dejar aparecer demasiado brevemente un estrato muy intuible que está muy cerca del primer plano (quizá los del movimiento y la mímica); esto resulta no poético pero puede ser necesario en ciertos casos; pero no puede "dejar aparecer" el movimiento y la mímica de sus figuras a partir de la acción (de la auténtica e interna) ni de la vida anímica. Cuando en apariencia sucede así, en realidad hay algo muy distinto en proceso: allí aparecen la persona interior a la luz de su acción o de sus reacciones sentimentales y, a partir de ellas, se dibuja en la fantasía del lector la expresión correspondiente del rostro (el asombro, el horror, etcétera) en la coloración, por lo demás débil, de las figuras.

Pero, visto más de cerca, esto muestra ser sólo una habilidad del escritor. Pues en la realidad sucede que las reacciones sentimentales sólo obran concretamente por la plástica de su expresión sensible. Esta plástica surge aquí sólo del rodeo en tomo a la alusión de lo anímico. Y si se pregunta por qué da el autor este rodeo habrá de responderse: porque el lenguaje es relativamente pobre en expresiones directamente plásticas para el movimiento corporal, en la medida misma en que es movimiento expresivo y mímica, pero es, en cambio, relativamente rico en expresiones para el movimiento anímico. Si el escritor habla del asombro o del terror, el lector ve de modo inmediato la expresión correspondiente del rostro... Lo que parecía ser una inversión, demuestra ser más bien un problema de expresión lingüística.

CAPÍTULO 13: Los *estratos en las artes plásticas*

a) *La sucesión de estratos en la escultura*

La riqueza de estratos en la literatura no se extiende a ninguna de las otras artes. Esto se debe, en parte, a las limitaciones que les impone su materia, en parte a su tema, a su círculo de pro-

blemas, pero en parte también a los medios artísticos especiales de que disponen. Lo notable de ello es y será que la materia, mucho menos concreta, de la literatura sea en última instancia la que deja las mayores posibilidades abiertas. Es la única materia no sensible. Podría, pues, sacarse la consecuencia, antes de cualquier formalidad, de que la materia sensible tiene un efecto limitador —no sólo en cuanto a la elección del tema, sino también en cuanto al aparecer de los estratos. No hay por qué decidir aquí de antemano si en realidad es así. Lo importante por ahora es que se anuncia esta conexión.

Las artes plásticas están cerca de la literatura —lo están ya por ser "artes representativas", pero también por que su círculo de temas se entrecorta cuando menos. No sería tal el caso si, por ejemplo, la escultura sólo llegara hasta la presentación del movimiento y la vida y no tocara el ser anímico del hombre. Pero de hecho lo toca, lo hace aparecer objetivamente —aunque desde luego no en la misma medida que la literatura, sí en forma inconfundiblemente concreta y visible, como sólo el arte puede hacer aparecer algo.

En forma característica muestra la primera cima de la escultura griega —su "época clásica"— poco de ello. Llega sin duda hasta la actitud excelsa de los dioses, pero no hasta la expresión de la móvil vida anímica. El querer artístico está dirigido aquí de modo distinto, los problemas se plantean más sencillamente. Y quizá justo por ello alcanza esta época artística esa perfección única que más adelante había de considerarse clásica. La ley arriba mencionada de la perfección se cumple allí de manera más convincente: el producto más sencillo alcanza más fácilmente la perfección. Aquí esto significa: la obra más pobre en estratos es justo la que llega a la mayor altura posible en su grado y con sus medios. ¿Qué significa esto expresado en el lenguaje de los estratos? Con este fin detengámonos un momento más en la escultura clásica de los griegos: ¿cuáles estratos existen en ella en general? Al parecer, a pesar de toda limitación, tenemos que contar con cuatro estratos distinguibles: 1) El primer plano constituye el estrato real sensible de la forma visible. 2) Sigue el estrato ya irreal del movimiento o el reposo, pues aun el reposo corporal es, en un amplio sentido, un momento del movimiento, por ejemplo, de la distensión temporal. 5) Tras éste aparece la auténtica vida del cuerpo representado, aquello que lo diferencia del cuerpo inanimado, la dinámica de su fuerza propia hecha visible de modo mediato. 4) Y por último aparece —por así de-

cirlo, como si saltara por encima de todo lo demás— el poder de la divinidad, la sublime quietud y elevación sobre la pequeñez del hombre. Lo mismo es válido de los semidioses, héroes, ninfas, representados.

Desde luego, uno se pregunta cómo es posible un salto tal. La respuesta es muy sencilla: aun como fuerza vital pura, suficientemente aumentada, aparece como sobrehumana; esto está pensado de modo primitivo, pero se puede justificar. Piénsese, por ejemplo en el discurso de Zeus a la reunión de dioses al" principio del octavo canto de la *Ilíada,* en el que invita a los dioses a tomar una cuerda y hacerlo descender del Olimpo. Y los dioses se asombran sin duda ante su discurso, pero lo captan y no se atreven a hacerle objeciones.

Todo esto se modifica muy rápidamente después. El espíritu de lucha, el horror, la angustia, el dolor, el estar señalado por la muerte, aparecen en los rasgos faciales; éstos se hacen transparentes, lo anímico aparece detrás. De ahí hay todavía un largo camino hasta las formas expresivas altamente animadas de Miguel Ángel (el esclavo aprisionado, la meditativa *Madonna,* el David). Pero sólo la profundidad del sentir y la fuerza del poder aumentan; fundamentalmente es igual aquí y allí.

Y es muy semejante lo que ocurre con la escultura de retratos, siempre que se trabaje para lograr realmente un "parecido" personal; con mayor justeza debería decirse: para apresar lo personal, lo que surge en el aparecer no es lo individual exterior, sino justo lo individual interior o anímico —y en algunos casos; hasta la riqueza de detalles—, desde luego esto no sin aquello, pero realmente observado está sólo lo personal anímico. (Por ejemplo, en el arte del retrato de la Roma tardía.)

También da mucho qué pensar aquí el viejo arte egipcio del retrato —con su estrecha correlación entre la forma convencional y los rasgos muy personales que conservan lo individual: el hombre como singular es visto en su doble rostro, el general y el personal; y nada alivia la oposición —por ejemplo, cuando el rostro se comprende de modo individual y el resto del cuerpo convencionalmente.

Un poco más adelante y se llega a la escultura de nuestros días que, con sus grandes representantes —a decir verdad, muy pocos—, ha llegado a una nueva etapa. Aquí se da en ciertas figuras expresión a lo anímico e interior por mor de sí mismo; pero de ningún modo a lo individual, sino algo general —es decir, un grado medio tal, no lo humano general, sino lo típico.

Un buen ejemplo de ello es el *Pensador* de Rodin; como por lo demás muchas de sus obras. Ya esto es algo peculiar ¿cómo es posible representar en la piedra un proceso como el "pensar"? Es decir, en aquello que le es más ajeno. Y sin embargo lo imposible se hace posible; se ve el esfuerzo del pensar en la posición de la figura. Desde luego, no se experimenta "qué" piensa; pero esto nada tiene que ver en el asunto. Lo que se apresa es justo sólo aquello que puede mostrarse en rigor por el rodeo de la dinámica del cuerpo. Y que ello sea posible, es el milagro del arte. Pero el rodeo se da por los estratos intermedios; se podría decir: por la relación psicofísica que hace visible el esfuerzo anímico.

b) *Los estratos exteriores en la pintura*

Ya más arriba, en el cap. 11, se habló de los estratos en la pintura al usarse el ejemplo del retrato. La riqueza de estratos se mostró ya entonces con suficiente claridad. También se mostró el paralelismo con la literatura, por una parte, y con la escultura, por la otra. Pero la pintura no es sólo arte del retrato; abarca tantos géneros como la literatura; y será necesario ver cuánto de lo de arriba dilucidado se traslada a los otros géneros.

Hay dos cosas que la escultura y la pintura tienen en común: primero la materia altamente sensible y, segundo, el acceso a los temas más altos (objetos representadles) abiertos al hombre. Esto último se da por el hecho de que existe tanto pintura como escultura religiosas. E históricamente llega la cosa aún más atrás, cuando se recuerda que grandes épocas de uno u otro arte han nacido del suelo de una vida religiosa muy desarrollada y que encontraron sus temas más importantes en el círculo de ideas de ésta. Así, por ejemplo, la escultura de egipcios y griegos, así la pintura del Renacimiento y, en parte, también la de los holandeses.

Por lo que respecta a la materia sensible hay que observar, desde el punto de vista de la estética, que estas dos artes, es decir, las "plásticas", son las únicas que son "representativas" en una materia tan concreta y que, en consecuencia, presentan a la intuición temas, objetos y sujetos. La literatura es desde luego igualmente muy representativa, pero no en una materia sensible; y la música que trabaja en una materia igualmente sensible no es, de suyo, representativa. El que pueda serlo de modo mediato es otra cosa.

Por lo demás existe naturalmente justo entre la materia de

ambas artes la más profunda oposición: por un lado es la pura forma espacial que, desde luego, es conformable hasta el detalle más fino; por el otro, la forma espacial es graduada a la proyección bidimensional, aunque a cambio de ello se tiene todo el abigarramiento de los colores; y cuando éstos no existen, como en el dibujo, resta el juego graduado de luz y sombras. Por ello, se ha disputado cuál es la renuncia mayor: la de la escultura por lo que respecta al color o la de la pintura por lo que respecta a la forma espacial plena.

Ambas artes tienen más bien sus limitaciones a partir de aquí. Ante todo, la escultura está limitada a lo cercano, vivo y casi al cuerpo humano. Esto no es, por lo que a la multiplicidad se refiere, un terreno estrecho, pero sí incomparablemente más estrecho que el de la pintura, a la que también es accesible el cuerpo humano. El que ésta aprese lo lejano y, es más, sepa unificar lo cercano y lo lejano en un "cuadro" es, sin discusión, su supremacía. La unión se realiza por medio de un compromiso, la distancia espacial no es sustraída, ni cambiada, sino que, por el contrario es llevada conjuntamente a la expresión y aun presentada objetivamente.

No es posible evitar el sacar la consecuencia de ello, es decir, que la reproducción directa de la forma espacial, justo por lo que respecta a la presentación de relaciones espaciales es mucho más limitada que la desprendida de ella y que la espacialidad representada por medio del rodeo de la superficie bidimensional de la imagen. Esta última es la del "cuadro", ya se trate de un dibujo o una pintura; es superior a la escultura por lo que respecta al dominio de lo espacial, y precisamente por haberse desprendido de la inmediatez sensible de la forma espacial. Visto desde fuera resulta una paradoja. Pero justo aquí está la clave de la diversidad de posibles presentaciones.

Esto no carece de importancia para la sucesión de estratos de la pintura. Pues en un arte espacial el círculo de temas está determinado por el alcance en el espacio y la unicidad de la visión en él. Es evidente que ambas cosas van más lejos en la pintura que en la escultura. Temas como el paisaje, el mar y el cielo son por completo inaccesibles a la escultura; y no sólo ellos, sino también un caserío, el interior de las habitaciones, las iglesias, etcétera.

Todo lo hasta ahora dicho se ha referido también al dibujo, que por su renuncia al color está cercano a la escultura. Pero ahora entra, con el color, la gran riqueza cualitativa que, en la

vida, destaca la visión de todos los otros sentidos. La pintura utiliza este "ser destacado". Pues la multiplicidad cualitativa, con su legalidad, contrastes y continuas transiciones internas, resulta en las manos del artista como un lenguaje de fineza interminable en cuanto a los significados, que correctamente utilizado puede expresar lo más imponderable.

No se trata de que el color aislado tenga "significación" —tales juegos, construidos algunas veces, agarran completamente en falso. También las oposiciones, los contrastes, los matices aislados carecen de ella. Las combinaciones de colores sólo surgen en las grandes relaciones, que muestran ya articulaciones temáticas; estas combinaciones, que son las que aquí importan, son peculiares y están al servicio de la transparencia, dejan aparecer la vida, por ejemplo.

Es importante aclararse bien esto, pues de ello dependen a su vez determinados grupos de temas de la pintura —y con ellos el carácter especial de la relación de los estratos en ella. Pues existen grupos de temas de la pintura determinados, en primer lugar, por el juego de los colores. Esto es muy conocido por lo que respecta a las "naturalezas muertas"; resulta justo en sus mejores representantes; pero también es válido de los interiores. Sin embargo, lo que es mucho más importante es que es también válido del paisaje y éste es un terreno tan grande de la pintura que aquí muestra la relación toda su fuerza.

Ya arriba se dijo acerca de este punto que es la mirada del pintor la que descubre el paisaje, si no al pintarlo sí cuando menos al verlo. Pero ¿qué retiene esta mirada en el paisaje natural? Es evidente que pueden ser muchas cosas. Pero hay algo que podría serlo siempre: el abigarrado estar uno junto a otro de los colores tal como se nos aparece en un golpe de vista —quizá entre troncos de árboles hacia el espacio abierto—, sorprendente y convincente, no buscado y, sin embargo, como ordenado por una mano artística. Y hay que añadir: no sólo tal como se unen contrastándose en la unidad de la imagen, sino también tal como son distintos en la luz y en la sombra y van haciéndose azules en la lejanía.

A quien estas cosas —y mucho de lo emparentado— se le han abierto, no es fácil que lo suelten de nuevo. Pues es todo un mundo lo que se le ha abierto. Por ello vuelve la mirada del pintor con tanto agrado siempre de nuevo al paisaje. Es como si encontrara aquí predibujado al principio de la imagen —con disolución a la vez de los trasfondos más profundos, ya que el pai-

saje no los necesita. Y quizá la transparencia de los colores en objetos de este tipo es la mayor. A saber, en objetos que no presentan unidades cósicas ni de ensamblaje, sino sólo secciones del abigarrado mundo que, en cuanto tales, tienen una unidad de imagen.

c) Los *estratos interiores de la pintura*

Hasta ahora todo lo dicho se refiere sólo a los estratos externos de la pintura: es decir, a aquellos que están muy cerca aún del primer plano real. Son pues, de acuerdo con la diferenciación previa, los de la espacialidad y cosidad que aparecen, así como los de la luz que aparece. Hay que añadir además aquí el estrato en el que aparecen el movimiento y la vida; y quizá sea conveniente el volver a separar a éstos, pues la "vida" aparece en el cuadro de modo muy distinto a la movilidad (esta última, por ejemplo en el paisaje movido por el viento).

Pero con ello nos encontramos ya en los estratos internos de la pintura. Ya que no cabe duda alguna de que la vida que aparece pertenece ya a un estrato intermedio que debe contarse entre los internos. Es más, quizá sea válido lo mismo ya por lo que se refiere al aparecer del movimiento. Pues no debe olvidarse: la pintura se asemeja a la escultura por el hecho de que sólo puede mostrar directamente lo quieto; el manchón de color en el lienzo se mueve tan poco como el mármol formado y a partir de esta quietud radical lleva hasta el movimiento sólo el estrecho camino del dejar aparecer. Aunque es evidente que éste puede abrir una riqueza notable.

Debe recordarse además aquí que la pintura es el arte prototípico del ver (de ella se tomó desde luego originalmente la imagen de la "estética"), que su materia la capacita para ello, pero que también queda atada por ella más de lo que otras artes lo están por su materia. El pintor tiene una buena razón para permanecer en lo sensible o cuando menos para no alejarse nunca mucho de ello. Esto no puede decirse, en tal medida y en ese sentido, de ningún otro arte. Por ello el pintor regresa siempre de la visión ideal al ver y al color sensibles. Es como si pecara por el alejamiento de lo visible.

Y, a pesar de todo, la pintura logra la presentación de lo anímico e interior humano. Ya se habló de ello en el ejemplo del retrato dado más arriba. Pero aquí no se trata, en modo alguno, sólo de ello. Pues hay una plenitud de temas de tipo humano que se proponen a ella, desde escenas de la vida cotidiana hasta

escenas religiosas de milagros y misterios. Los holandeses mostraron que cualquier ocupación inocua de los hombres o las mujeres dentro de la casa, lo mismo que su comer y beber —y otras cosas demasiado humanas— tiene su aspecto pictórico. Descubrimiento muy notable, en el que antes de su época no hubiera creído con certeza nadie.

Aun cuando no fuera tal la intención original, algo de la vida anímica se da en la presentación, aunque no sea más que su alegría por el bienestar. Y —tal como son las cosas en el terreno de la vida humana— este algo va imponiéndose y se convierte en lo principal. Esto sucede, por ejemplo, en las escenas históricas, pero sucede también en las escenas míticas tan gustadas en otro tiempo. Sucede, sobre todo, en las escenas religiosas —ya sea que se desenvuelvan en torno a las figuras de Cristo y de María o en torno a Dios Padre y la creación del mundo como en la bóveda de la Capilla Sixtina.

Al verlo más de cerca, volveremos a encontrar aquí todos los estratos que ya conocemos a partir de la literatura, sólo que en una gradación muy diferente y también, con toda seguridad, en diferente modo de aparecer. Pero, desde luego, no se trata de que los últimos y más del trasfondo queden cortos. La limitación que aquí domina es más bien muy distinta: a saber, aquella que es *trazada,* por la frontera de lo estático y visible en el instante; es decir, por una que pertenece al primer plano y que está enraizada en la materia de la pintura.

No debe objetarse a esto que la pintura costumbrista ¡se sale del marco de los temas pictóricos! Para ello, es demasiado grande el papel que ha desempeñado en el desarrollo del arte. Es evidente que esto depende con los "encargos" de tipo extra artístico, en mayor medida, sin duda, del religioso. Pero ¿acaso es posible hacer caso omiso de la gran plenitud de escenas bíblicas que determinan aquí los temas? ¿Las escenas de grupo de Rafael y Leonardo, la larga serie de *Madonnas* y crucifixiones? ¿O tan sólo las escenas veterotestamentarias de Rembrandt? Todas ellas pertenecen aquí. Y así como se desarrolla en ellas la técnica de los colores, de la luz y la perspectiva, lo mismo ocurre con la expresión de lo anterior, de lo anímico humano.

Tomemos ahora en conjunto todo lo que pretende la pintura en general acerca de la presentación de lo humano —excluyendo por lo pronto el paisajismo puro— y preguntémonos, muy sobriamente, cómo se ve la sucesión de estratos que aquí domina.

Entonces se obtiene lo siguiente:

1) El primer plano forma la superficie real con las manchas visibles de color.
2) Detrás aparece la espacialidad tridimensional, las cosas y la luz del cuadro.
3) En esta esfera de cosas aparece además la movilidad —hecha intuible en la fase o pose de movimiento.
4) En la movilidad aparece la vida de las figuras, firmemente apoyada por el color "lleno de vida".
5) En la vivacidad del movimiento, a su vez, aparece lo humano anímico, interior; aparecen fragmentos de la situación, de las pasiones e intenciones, de la acción.
6) En algunos casos aparece también algo de la idea individual (en algunas cabezas de retrato de especial profundidad).
7) Y, por último, aparece un algo general con múltiples ideas. Con frecuencia también, está muy encubierto. Aquí desempeña un papel propio el saber acerca del sentido de la es cena, acerca de la "fábula"; lo notable es que con frecuencia aclara poco el ver artístico.

Si se comparan los estratos de la pintura aquí enumerados con los de la cultura, de inmediato llama la atención su mayor riqueza de contenido. En la plástica sólo fue posible destacar claramente cuatro estratos. La razón de ello estriba, por una parte, en la muy distinta relación de la materia (allí no era menester un rodeo sobre la superficie bidimensional; en consecuencia, desaparece en la escultura el primer estrato intermedio); por la otra, en el aparecer, muy limitada en ella, de lo anímico e interior. Por ello también, la plástica no permite un estrato especial de lo cósico que aparece, pues se limita a lo vivo.

La comparación con los estratos de la obra literaria da un resultado muy diverso. Se mostró ya que también la literatura tiene que ver con siete estratos. Pero, en parte, no son los mismos. Allí estaba, tras la superficie de la palabra, la del movimiento y la mímica, así como la del discurso pronunciado por personas —la del diálogo. Así, pues, desaparece la posición intermedia, característica de la obra pictórica, de la espacialidad que aparece y la movilidad; dicho con mayor precisión, no desaparecen ambas en realidad, sino que son absorbidas por completo por el estrato de la movilidad y la mímica; y en el mismo estrato cae allí el aparecer de la vida. Así pues, los estratos 2 a 5 de la pintura forman en la literatura uno solo.

La razón de ello es fácil de decir: la literatura tiene que ver sólo con los hombres y sus situaciones vitales, sus acciones, etcétera. Todos los otros requisitos del mundo exterior son para ella sólo vestiduras, escenario. Por ello se desliza sobre su estructura sensible y sólo lo acerca de acuerdo con su medida de transparencia para lo anímico. La pintura, por el contrario, tiene sus momentos temáticos más fuertes en este campo previo de lo humano. Por ello se detiene en ellos, los da con todo detalle y permite que lo anímico aparezca sólo mediatizado por este •detalle. Pues la pintura es justo el arte más fuertemente atado a la visibilidad y, en general, a lo sensible.

Así están las cosas, por lo que a los estratos intermedios se refiere. Pero en cuanto a los más internos, la literatura la sobrepasa en forma notable, simple y sencillamente por ser un arte temporal: no está atada al instante único; puede seguir el curso de sucesos, situaciones, desarrollos, acciones y sus consecuencias, así como destinos completos, toda una vida humana. Por ello, en la literatura se separa en el trasfondo toda una serie de estratos, que la pintura desconoce por completo o sólo pueden insinuarse en ella; son justo los estratos, primero, de la situación y la acción, segundo, de la formación anímica y del carácter, tercero, <lel destino y del modo de sobrellevarlo.

Aquí están claramente señaladas las fronteras de la pintura. Como se ha dicho, no significan, en modo alguno, que le sean inaccesibles los trasfondos últimos de lo humano: éstos aparecen como ideas generales, plenamente comprensibles, y en ocasiones aun como idea individual. Pero quedan limitados a lo tangencial.

La pintura es el arte más atado a los estratos objetivos más de primer plano —en correspondencia con su materia puramente sensible—, pero en ellos es un arte inagotablemente múltiple; la literatura está más atada a los estratos del trasfondo y, por ello, es el arte menos sensiblemente concreto y, en cambio, el que se detiene en la profundidad de lo humano y lo agota de modo distinto.

d) *La pintura y el objeto natural*

Hay un punto en el que la sucesión de estratos de la pintura que hemos dado no hace justicia a las grandes posibilidades de su esencia. Partió expresamente de la base única de la presentación de lo humano. Esto se justifica en la medida en que aquí sólo pueden existir objetivamente los estratos más profundos y €n que, desde luego, aquí están también los problemas mayores.

Pero con ello no se agota toda la pintura y sigue siendo posible que se hayan pasado por alto ciertos rasgos esenciales generales de ella.

Lo que resta es toda la pintura que, con limitación consciente, sólo tiene que ver con el objeto natural. Queda, pues, todo el gran terreno del paisajismo. Con cierta justicia pueden considerarse aquí también las naturalezas muertas y los desnudos; las primeras, a pesar de que la mano del hombre sigue siendo esencialmente perceptible en el objeto; y los segundos en la medida en que ofrecen sólo lo corpóreo natural.

¿Qué sucede, pues, con el "paisaje" pintado? Partamos de que aquí faltan verdaderamente los estratos más profundos ya que no pertenecen en absoluto al objeto: ¿qué es, entonces, lo que hace que el paisaje pintado sea tan impresionante, tan lleno de contenido, aun tan cercanamente humano, tan emparentado anímicamente? Históricamente el "paisaje puro" —sin personas en él— aparece tarde: al parecer, el hombre, para el que el paisaje debe ser algo determinado, tenía que ser dibujado dentro de él —como si de no ser así el paisaje quedara flotando. Aquí se encuentra, desde luego, un error ingenuo. Pero en él se esconde un grano de verdad. Consiste en que, de hecho, el paisaje, visto estéticamente, sólo está ahí para el que ve y ciertamente sólo para el que lo ve de cierto modo, a saber, de modo receptor y placentero. Por este rodeo entra de nuevo el hombre, con todo su ser anímico, en el paisaje; ya no como objeto, pero sí como condición del objeto —y de modo muy especial.

Esto no debe entenderse aquí de modo demasiado general, tal como es válido de todo ser objetivo, aun del teórico, el que algo sólo puede convertirse en objeto "para" un sujeto (la ley del "ob-jeto", de la objetivación), sino que tiene un sentido mucho más especial: el paisaje no está constituido estéticamente de formaciones, bosques y campos, sino sólo a partir de la mirada plástica determinada, que acredita todo esto desde un determinado punto de vista. El menor desplazamiento de esto último —del punto de vista— puede modificar el "paisaje"; como también lo modifican la luz cambiante, el lugar del sol, el clima —para no hablar de la época del año. Así, pues, el pintor retiene aquí lo instantáneo, lo completamente efímero.

No es como en la contemplación de un animal, de una flor, de un rostro humano, en los que, desde luego, también cambian los detalles, según el "punto de vista", pero que en suma son de

tipo permanente; se vuelve a ello —horas, días, semanas después— y se encuentra al "objeto" en su identidad.

Esto es totalmente distinto en el caso del paisaje: surge un grupo de nubes y el cuadro cambia. O quizá el pintor no vuelve a encontrar el mismo puesto exactamente y todo se desplaza dentro del cuadro. Aquí se encuentra la razón de por qué en el paisaje lo subjetivo del vidente —el lugar especial y temporal, etcétera que haya elegido— desempeña un papel constitutivo tan esencial. A decir verdad, bastaría ya para ello el papel de la perspectiva en el paisaje. Pues sin el puesto del vidente no hay perspectiva. Pero esto es válido también con respecto a otros temas pictóricos: interiores, grupos de hombres, escenas; pero en ellos no es el momento determinante.

Así, pues, no es necesario deducir inmediatamente determinados trasfondos de tipo sentimental, para encontrar de nuevo el compromiso del hombre con su subjetividad en el "paisaje estético" —en el que se goza en la naturaleza, tanto como en el pintado. En cualquier circunstancia, en la obra no sólo se presenta "lo visto", sino también la manera de ver del vidente. Y a ello corresponde, de hecho, mucho más de lo hasta ahora nombrado. Corresponde lo mencionado más arriba (en el ∫ *b):* la gran riqueza cualitativa de luces y colores, los efectos contrastantes y los matices, aquel lenguaje de infinita finura de las transiciones y la coincidencia, que no puede traducirse a ninguna otra designación que no sea la de los colores y luces.

Aquí está enraizado todo el círculo de temas de la pintura, que sólo está determinado a partir del juego de los colores. Por ello, abre aquí nuevos horizontes a la dirección misma del arte todo descubrimiento de una posibilidad puramente pictórica; así sucedió con el paisajismo holandés, con el impresionismo francés, en el claroscuro moderno. Pues la pintura es justo, ante todo, una "vida en la vista", un arte que está más profundamente enraizado en lo sensible que cualquier otro y en el que también sigue siendo primordial lo sensible aun en los temas más altos.

Así, por ejemplo, la perspectiva sobre la extensa llanura con las cimas en la lejanía, enmarcada por lo cercano y próximo, quizá un primer plano espacial de pastos y de ramas colgantes, en compacto y plástico estar uno junto a otro lo cercano y lo lejano, que es visto como separado espacialmente, pero también como junto. El hecho de que esto pueda darse pictóricamente y la manera en que se da no es algo comprensible de suyo, piénsese en el descubrimiento de la perspectiva aérea. La pintura de

la luz, del aire, de la distancia espacial en el pintar sucesivo, todo esto depende de la manera de ver que se haya encontrado. Y es lo mismo la pintura de la corteza de un árbol, de las gotas de rocío, del resplandor, del colorido de la sombra y la desaparición de lo incoloro (negro) de lo visto.

De hecho habría que insertar aquí todo un capítulo sobre técnica pictórica. Pues los medios técnicos no son aquí algo externo, sino que dependen en gran medida de la manera de ver, en realidad no son más que maneras de ver objetivadas. Y sólo cuando se reflexiona que cada nueva manera de ver es una nueva forma de apertura anímica y, en general, de particularidad anímica, puede aclararse del todo la relación entre hombre y paisaje en sentido estético. Sólo por medio de este rodeo volvemos a la pregunta acerca de los trasfondos en el paisaje pintado: a saber, de los estratos más profundos del trasfondo, propios verdaderamente sólo del hombre en cuanto objeto.

Con justicia se ha visto siempre a éstos en el momento del "estado anímico", si bien se encontró también en el paisaje, más allá de ellos, contenidos sentimentales más especiales. Pero también se metió en la teoría estética mucho que no encaja. Ni es verdad que el paisaje tenga objetivamente cierto "estado anímico" (alegre, sombrío, frío, nostálgico), ni tampoco que sólo nosotros, los contempladores, proyectemos en él nuestro estado anímico (teoría de la proyección sentimental). Sino que el secreto estriba en la manera de ver del pintor, en tanto encuentra los medios técnicos para prescribirlos al contemplador y arrastrarlo, por así decirlo, a su manera de ver.

Desde luego, el estado anímico es el del que ve, pero no se trata de algo arbitrariamente puesto, sino que es exigido de modo objetivo por la obra de arte y hecho objetivo en sus detalles sensibles. En este sentido puede también decirse, con justicia, lo inverso: pertenece al paisaje y es el estado anímico que en él aparece. Le "pertenece" en la medida en que es el paisaje "así visto", el visto a la manera de ver del artista.

Esta relación no puede expresarse más sencillamente. Pero sólo la expresabilidad (definibilidad) es lo complicado en ella. Ya que en sí misma es una simple sucesión de los modos de ser del objeto estético en general: en la medida en que en ella todo lo sensible no real consiste sólo de modo relativo en un sujeto que aprese adecuadamente. Así sucede en todas las obras de arte. Pero aquí es especialmente sensible, porque no sólo se refiere a la visión superior mediatizada, sino al ver sensible mismo. El pintor intensi-

fica esto mucho más allá del ver cotidiano y de este "algo más" pictórico del ver sensible depende todo lo demás —incluso los estados anímicos más sutiles.

Todavía hay algo que añadir aquí. Recuérdese lo que se dijo al principio (cap. 1, *c*) acerca del contenido emocional de la percepción. Como todo lo visto y oído impulsa más allá de sí mismo hacia la comprensión de algo distinto que en sí no es perceptible (en la aprehensión de hombres, rostros, etcétera), así impulsa también en la conciencia naturalista y primitiva a la comprensión de los momentos afectivos: de lo desconocido, inquietante, horrible, atroz o también de lo nostálgico, conocido, benefactor y amable-bondadoso.

Es precisamente nuestra percepción de la naturaleza la que está llena de tales acentos: nos apresa el cálido rayo de sol y el meridiano y veraniego tremolar de la luz, el suave azul de la lejanía, la oscuridad del bosque, el fresco nocturno. No permanecemos indiferentes ante lo visto, lo sentimos acercarse a nosotros, como si "quisiera algo de nosotros" — bueno o malo: todo tiene un efecto tranquilizador o excitante. Aun en la conciencia madura, en la que estos momentos afectivos han sido suprimidos en gran medida, no desaparecen del todo, sino que en determinadas circunstancias vuelven a ser notables. En la conciencia pictórica surgen estos acentos completamente de suyo y dan a lo visto su coloración anímica: la "alegría" de la pradera llena de flores, la "intimidad" de la verde penumbra del bosque, lo "siniestro" de las sombras o desfiladeros muy profundos, la "frescura" de los árboles mecidos por el viento.

El surgimiento de tales momentos, primitivamente sentidos, es casi idéntico al retiro de la actitud práctico-cósica. Este retiro es, sin embargo, precisamente lo característico del ver estético del paisaje. Por ello revive de nuevo la parte sentimental del ver mismo junto con los colores y las luces. Es como si los momentos afectivos de la conciencia cotidiana se hubieran puesto artificialmente tras un cerrojo; pero tan pronto como esta conciencia es liberada por el ver pictórico, saltan los cerrojos y surge todo el abigarrado espectro de los gérmenes anímicos y colora los colores visibles.

Se trata, desde luego, sólo de un principio de contenidos sentimentales mayores y más profundos, pero el principio muestra ya cómo se adhiere lo afectivo a lo visto —según determinada manera de ver. Pues desde aquí hasta el profundo perderse en la imagen natural sólo existe una diferencia de grado.

CAPÍTULO 14: *Estratos de la obra musical*

a) *Estratos, de la unidad musical*

Las investigaciones de la primera parte (cap. 7) han mostrado que existe cierta dificultad para señalar la estructura de los estratos en las artes no representativas. Si ya esto se ajustaba a la burda diferenciación entre el primer plano real y el trasfondo irreal, cuanto más debe ser válido para la diferenciación más fina que se implanta con la hendidura del trasfondo.

¿O quizá no debería darse aquí a final de cuentas ninguna, hendidura del trasfondo? Las dos artes a las que debemos atenernos aquí son la música y la arquitectura. En ambas resultan complicadas las relaciones del "aparecer". En cambio, la ornamentación en la que el estado de cosas es sencillo, no está ya aquí en discusión, pues le faltan los estratos más profundos del trasfondo.

En la música sucede que cualquiera cree sentir desde un principio sus trasfondos: ya que es evidente que los tonos y las escalas no están ahí por mor de sí mismos, sino por mor de un contenido anímico que en ellos afluye y aun se "agota" —más que se expresa. En ello es un momento esencial esto último, pues gran parte de la vida sentimental se encuentra por lo demás reprimida y no puede agotarse.

Esta no es desde luego sólo la opinión de las pocas personas muy musicales que tienen además una formación de ejecutantes o crítico-teórica, es también la de incontables personas medio musicales que llevan la música a la vida, que canturrean una cancioncita al ritmo de su paso o su trabajo y que se dejan arrastrar y liberar por la música más alta.

Desde luego, hay algo comprensible en esta concepción. El problema es sólo qué es, de qué consiste, de qué contenidos anímicos se trata aquí; además, de cómo se transportan a la música, a decir verdad, si lo hacen efectivamente; es decir, cómo "aparecen" en la materia de los tonos — es más, si se trata de un auténtico aparecer. Pues en el aparecer auténtico debería poderse reconocer de nuevo ese algo que aparece.

Hasta aquí se trata aún de la más burda aporética de la música. Pero detrás de ella surge una más fina. Por una parte, depende de la posición del primer estrato del trasfondo del que se habló más arriba: que forma una totalidad puramente tonal de gran estilo, pero que acústicamente no es oído ya en conjunto. Este estrato — ¿o son varios?— no es de ninguna manera uno de contenido anímico; el salto a este último debe darse sólo a partir de él.

Por otra parte, se plantea una serie de aporías una vez que no se trata ya de música pura, sino de música programada. Ya que esta última forma una parte importante en la masa de composiciones existentes, no es posible pasarla por alto rigurosamente como música menos valiosa, sino que hay que desarrollar también su problema.

Por lo que respecta a la primera de las dos preguntas, puede verse fácilmente que aquí la música presenta una cierta analogía con la pintura. Así como en la pintura irrumpe con el mundo de los colores un espacio de juego de posibilidades inagotables, así sucede en la música con el mundo de los tonos, las escalas (melódicas) y los acordes (armonías). Ya las dimensiones de los productos musicales recuerdan los colores: la altura y fuerza de los tonos, la coloración del sonido, el acorde, el paso a otro acorde (modulación), el ritmo (el compás, el tiempo y el cambio de tiempo).

De acuerdo con esto se espera, con justicia, que haya en la música, como en la pintura, un grupo de estratos del trasfondo más "externos", que estén todavía cerca del material sensible. Esto significa que el estrato arriba caracterizado de la totalidad musical audible se hiende aún más; y a saber, todavía del lado de acá de lo anímico que vibra en él. Este hendimiento es difícil de seguir, ya que falta el motivo temático para él, tal como lo ofrecen las artes representativas.

De un modo u otro, algo puede señalarse al respecto. Es evidente que damos un salto si pasamos —tal como se hizo en el cap. 7— de la escala acústicamente oída, en la medida en que la conserva la retención, directamente a la unidad de una frase o de toda una composición. Es evidente que aquí hay otro hendimiento intermedio que puede enlazarse sin esfuerzo en unidades más estrechas y producir así una ordenación sobre la cual puede levantarse la totalidad mayor.

Tenemos por ejemplo la conocida ley de los cuatro tiempos que cuida de tales unidades. Desde luego, en su lugar puede surgir otra cosa: pero una y otra vez se tratará de pequeñas unidades cerradas que, como tales, son recogidas musicalmente y usadas como piedras sillares. En la música clásica están muy subrayadas por el regreso a la tónica. Están aún cercanas a lo conservado por la retención y obran como unidades sensiblemente oídas, si bien ya no son justo audibles sensiblemente unidas con fuerza. La totalidad temporalmente distendida empieza a cerrarse en ellas.

Además, también pertenece aquí el retorno del motivo, junto con su variación, en la que es, desde luego, reconocible, pero percibido como distinto. Aquí está enraizado el principio de la variación que puede elevarse hasta el conocido "tema con *varíationi",* forma básica de la composición musical, que puede ser dominante tanto en los *"Lieder",* como en las sonatas. La forma clásica de la "primera frase" está construida sobre él: repetición de toda una parte y, tras una "ejecución" inicial, la variación, como si dijéramos, dos estrofas y un epodo. La inserción del "trío" en los *"scherzi"* obra de modo constructivo semejante. Estas formas se refieren a casi toda la música de cámara —cuartetos, tríos, sonatas, pero también a las sinfonías. Y reaparecen en las obras corales.

Y sólo sobre esto se eleva el "carácter compuesto" auténtico, la unidad de la composición mayor —de la que son válidos en realidad los momentos que destacamos antes: la retención de lo que ya ha sonado, la superposición de lo que ha de agregarse a ello, la indicación previa, la espera y sorpresa constantes, lo mismo que la reunión de la totalidad "en los últimos acordes", cuando en realidad la obra ha sonado ya.

Esta "totalidad de la composición" experimenta un aumento extraordinario en la llamada música polifónica: aquí las frases individuales están tan metidas unas en otras, que sólo juntas producen la armonía del todo; con la cual éste recibe a su vez una especie de necesidad interna que, por su parte, es claramente audible.

La "fuga" es, en general, lo más externo en la composición musical, en unidad y totalidad de orden superior; en ella se da el fenómeno del elevarse y crecer hasta la magnitud con una pureza que no se encuentra en otra música. Esto resulta especialmente iluminador cuando se comparan con ella las unidades relativamente sueltas, tal como las muestran obras musicales mayores (de varias frases): unión de las frases en una sinfonía o sonata. Y se da ahí un enlace más suelto; piénsese en la "ópera", en la que temas de índole no musical determinan en gran parte la música.

Así pues, si se quiere hacer justicia a este fenómeno de la unidad musical escalonada, ha de hendirse en varios estratos el estrato musicalmente, que se inserta tras lo audible sensiblemente.

No es tan importante saber cuántos son; de cualquier modo, sin aventurar demasiado, habrá que distinguir tres o cuatro.

1) el de las frases musicales cerradas (ley de los cuatro tiempos, etcétera),

2) el de los "temas" y variaciones más amplios,
3) el de las "frases" musicales (aquí se dan las totalidades más estrictas; fuga),
4) el de la unión de frases en un gran *"opus"* (menos estricto).

Pero lo importante no es el número, sino el modo del escalonamiento. Se pueden establecer más diferencias.

b) Los *estratos internos de la música*

El otro aspecto de la aporética es el de la llamada música programada. A fin de poder juzgarla se requiere ya la orientación acerca de los estratos internos de la música. Pues de éstos, y no de los grados de la unidad musical, depende la posibilidad de dar a la música un "contenido" no musical.

Ahora bien, no debe caber duda de que cuando se pasa de los estratos externos de la música a los internos, se realiza un salto, una μετάβασις είς άλλο γένος. Los estratos externos tienen que ver con la plasmación puramente musical, con el "juego de los tonos y las armonías". No se trata ahí de sentimientos y estados anímicos. Con los estratos internos se inserta lo completamente distinto, lo que pertenece al άλλο γένος. Esto es algo muy subjetivo, que pertenece del todo a la vida anímica del oyente, y aquello lo más objetivo que pueda pensarse, es una composición puramente constructiva, analizable, objetiva. Lo que surge con los estratos internos, lo anímico, no deviene jamás del todo objetivo, persiste en su subjetividad, es difícilmente apresable, por lo común apenas denominable, cuando menos en forma adecuada, sólo existe en el oír entregado y fuera de él mismo es difícilmente representable.

Podría decirse que sólo existe en la vivencia; con lo que, sin embargo, se caracteriza el oír musical como vivencia. Una vez pasada esta vivencia, acabada de sonar la música, se esfuerza uno en vano por devolver al presente lo vivido. Pues sólo es apresable en la música y, a saber, justo en la particular con sus unidades particulares escalonadas; aunque éstas parezcan serle tan completamente heterogéneas y externas.

No podemos asombrarnos de que la teoría musical estricta haya hecho a un lado, como sentimentalismo, toda consideración acerca del "contenido anímico". Ahora se sostiene de modo muy riguroso que la música es de suyo una composición estrictamente arquitectónica que, como tal, tiene sus leyes propias que son puramente estructurales. Así, pues, "se la pasa por completo sin sentimientos". Y lo estructural en el abigarramiento de sus elemen-

tos —matices tonales, transiciones, modulaciones etcétera—, es lo bastante rico para permitir la creación de todo un mundo puramente en sonidos.

Cuando se defienden tales teorías, se suele señalar el tipo de composición más rigurosa tectónicamente, es decir, la fuga; y entonces, resulta, al parecer, que la evidente autonomía del contrapunto es una prueba de la superfluidad de todo sentimiento "interpretado en ella".

Y, sin embargo, es justo el maestro del contrapunto, J. S. Bach, quien comprueba lo contrario en forma absoluta. Tómense las cuatro primeras piezas de "El arte de la fuga", al *ricercar* de "La ofrenda musical" o cualquier fuga de "El clavecín bien temperado" —y una vez que se haya apresado la técnica del oír adecuado, se encontrará, además del placer en la composición, siempre también algo muy distinto: en el oír entregado mismo se realiza la elevación y, a decir verdad, la elevación auténtica, anímica que experimentamos como un elevarnos a otro mundo, a un mundo de pureza y grandeza.

Este algo distinto lo experimentamos en forma objetiva, como algo que es en ella y, sin embargo, como algo que nos impresiona en lo más hondo; en suma, como algo que por derecho aparece en ella y, de hecho, en forma inmediata en la unidad oída musicalmente, es decir como algo transparente que aparece a través de ella.

Cualquier designación que quiera aplicársele resulta débil y demasiado general. No tenemos una expresión para ello. Decimos, por ejemplo, "lo solemne" o "lo sublime", "la oscura profundidad", lo "luminoso", lo "atrayente", lo "perturbador" o lo "purificado"... Pero no es fácil percibir que todo esto no son más que imágenes y, a decir verdad, débiles. Pues aquí no se trata de pálidas asonancias, sino de la poderosa fuerza, que de hecho apresa las almas, de la música —una fuerza que arrastra con sigo y que llena el alma del auditor y que, sin embargo, permanece frente a él objetivamente en la composición musical y guarda la distancia estética.

También designaciones del tipo de las anteriores son sólo débiles imágenes del misterio que se realiza en la entrega a una obra de arte musical. Y resultan del todo insuficientes para los estratos objetivos mismos de los que dependen: los estratos internos de la obra musical. Sólo se ve en ello que éstos no únicamente existen, sino que son también lo decisivo en la música —quisiéramos decir, lo metafísico en ella. Pero desde luego, para

nada se toca con ello cómo logran los sonidos y escalas dejar aparecer lo íntimo e inefable de la vida anímica.

Pero dejemos, por lo pronto, esta cuestión de lado. Se ve cuando menos que aquí las teorías formales de la música no tienen razón, que de hecho hay que contar con trasfondos anímicos más profundos. La música no es un juego de ajedrez con sonidos. Si no tuviera un trasfondo anímico sí lo sería.

La música es, más bien, auténtica revelación, a saber, de aquello que no puede expresarse en ningún otro idioma. Aquí lo importante es el último miembro de la proposición: siempre se caerá en la perplejidad al querer decir qué es lo que allí se revela; pero esto no es una objeción, sino una confirmación. También podría decirse lo siguiente: es anuncio, a saber, mediante el despertar del alma del oyente — para acompañar, para resonar, para la vivacidad más íntima; don de participación en un sentimiento inapresable. Y así se realiza el prodigio de la comunidad de los oyentes en la vivencia sensible de la música, por así decirlo su hacerse uno como apenas es posible en la vida — más allá de cualquier diferencia anímica individual; el "fenómeno de la sala de conciertos" — si bien sólo cuando toca un músico verdaderamente genial. Desde luego, todas las artes tienen algo de este poder de amalgama: invierten las almas, las centran, las armonizan. Pero ninguno lo tiene en la medida en que lo tiene la música.

En el acto se añaden siempre fenómenos de este tipo, pero señalan unívocamente hacia el objeto; pues presuponen en la obra tonal el estrato del ser correspondiente, emparentado con el del ser anímico, un signo de cuan estrechamente entretejidos están también aquí el análisis del acto y el del objeto. En este punto, la música es única entre las artes. Desde luego, toda obra artística exige del contemplador un acompañamiento o co-realización: la pintura y la escultura una "co-mirada", un "ver" como el artista; la literatura una "co-representación", un representarse como el escritor.

Aquí esto puede elevarse también a un ser arrebatado. Pero en la música toma una forma esencialmente distinta: el ser apresado y arrebatado es aquí *a limine* lo principal: visto subjetivamente se lo puede describir así, la vida anímica propia es recogida completamente por el movimiento de la obra tonal y encajada en su *modus* móvil; éste se reparte con ella y en la co-realización se hace suyo. Con ello se supera de hecho la relación objetiva y se transforma en otra cosa: la música penetra por así decirlo en el oyente y en el acto de oír se hace suya.

El ser arrastrado es sentido como una especie de seducción anímica — es arrastrado a una ordenación que por lo demás no es propia de la vida, por así decirlo es una ordenación inteligible, a una perfección, una armonía inefable, un arrobamiento suspendido: la obra, el logro del músico desaparece —pues todo lo magistralmente ejecutado nos impresiona como fácil—; el placer de la entrega domina el alma, tensándola y distensándola y, por ello mismo, liberándola de la disposición del esfuerzo y del aferramiento.

Desde luego, esto no es sólo válido con respecto a la música verdaderamente grande, que exige mucha tensión propia al oír. Es válido también con respecto a la música más ligera y juguetona — la música de baile y las marchas, la cancioncilla alegre, el *capriccio* sólo que el cielo al que conduce ésta es más ingenuo. Pero puede ser igualmente puro y en suspenso. Aunque la profundidad del placer es diferente. Como también el estrato apresado de la vida anímica.

c) *Composición y vida anímica.*

Sin embargo, la música sigue siendo objetiva ¿Cómo es posible? Hay aquí una antinomia que es necesario resolver. Pues en la absorción del yo que oye en la música desaparece lo que se enfrenta. Así pues — ¿cómo puede conservarse? ¿Y cómo pueden permanecer a la vez como objetos de nuestra contemplación los estratos internos hacia los que nos sentimos arrebatados, si éstos mantienen siempre la distancia estética exigida?

Hay dos clases distintas de placer musical. La primera consiste en el fácil dejarse arrullar o arrastrar; se eleva en determinada gran música hasta un estar disuelto en el movimiento musical, en nadar en él. El ejemplo de ello es el "deshacerse en el estado ánimo de Tristán" que describe Nietzsche. Al que así oye, se le escapan las finezas estructurales de la composición. Se facilita las cosas. La otra clase se mantiene más firmemente en la estructura de la obra tonal, penetra en ella y sólo se entrega al placer tras de haber dominado el todo articulado y quizá complicado.

El placer estético estricto es sólo la última clase. Sólo ella penetra verdaderamente —recorre toda la serie de estratos y honra la composición. Por el contrario, la primera clase salta por encima de lo estructural de los estratos externos, se hunde desde el principio en los más baratos tonos sentimentales y termina en el placer que corresponde a los propios sentimientos, al estado anímico despertado. De hecho, con ello se cancela o cuando menos

se destruye en gran parte la relación estética. Se la puede llamar la seudo disposición musical. Gana terreno por doquier en la disipación musical popular.

Se abusa de continuo de la música, aun de la música grande y profunda, ya que los oyentes sólo buscan esta disipación y para nada se preocupan de la construcción de la composición. Muchos lo dicen de modo directo: van a los conciertos por pasajes aislados de las grandes obras —pasajes que les son accesibles, pero que no son comprendidos por ellos de acuerdo con su contenido más profundo.

En este fenómeno encontramos el acceso a la conservada objetividad de la obra musical. Los "disipados" son los que oyen estéticamente de modo falso: para ellos desaparece el objeto, la composición; sólo retienen sus propios sentimientos y, a decir verdad, ni siquiera puros, tal como los mediatiza la obra, sino impuros, ya degradados a su bajeza cotidiana.

La actitud estética correcta es la contraria: no apresa previamente, inducida por "efectos" determinados, sino que va paso a paso con el compositor, deja que en el oír interno se forme la estructura de la obra y sólo en ésta se le aparece lo anímico —a decir verdad, como algo vivido y arrebatador, pero arrebatador sólo en la dirección determinada que prescribe la estructura tonal.

La antinomia se resuelve pues así: los estratos internos de la música conllevan el apresar al hombre completo y el dejarlo hacerse uno con la música en el placer. En cambio, los estratos externos conllevan el disponerlo a la contemplación y a convertirse ellos mismos en el objeto de ella. Los momentos estructurales de la estructura tonal son los que lo mantienen en la distancia y en la contemplación objetiva. Sí, la objetividad de la estructura de la composición es, en las buenas obras, tan poderosa que mantiene hasta los estratos internos en una cierta posición objetiva.

Pero no se diga: así, pues, la objetividad de la música depende de lo "externo" con lo que se quiere decir que lo verdadero ¡sólo empieza con lo anímico!... Esto sería como si en un "paisaje" se quisiera decir que lo verdadero es "el estado de ánimo", y lo demás sólo técnica. Así como allí lo sensible tiene su profundidad y el estado de ánimo sólo aparece en él, así también aquí: el mundo de los sonidos jamás es en la música algo externo, que también podría pasarse por alto; no es posible saltar impunemente ninguno de sus estratos, de ser así no se llega a los estratos internos.

Pero volvamos a la otra pregunta (de la p. 321): ¿cómo logran los sonidos y las sucesiones de sonidos dejar aparecer aquellos es-

tratos interiores, es decir, expresar lo más íntimo e inefable del alma humana? Los tonos y los sonidos son con todo algo muy distinto a los sentimientos humanos. Más atrás se postergó la pregunta, pero ahora debe reivindicarse cuando menos en la medida en que podemos hacerlo. La respuesta a ella puede darse cuando menos en parte.

Primero: el mundo de los sonidos y el de lo anímico no son tan heterogéneos como parecen ser a primera vista. Ambos son inespaciales (no cósicos e inmateriales), ambos existen en el flujo, en la transición, en la movilidad, y ambos se despliegan en el juego de contrarios entre excitación y apaciguamiento, tensión y solución. De hecho son tres puntos en los que el ser anímico se distingue del mundo exterior. Cuando menos todo esto está claro: si ha de existir un material artístico que pueda expresar este ser, ha de ser de la misma especie: no ha de producir en sus plasmaciones cosas o cuerpos, no debe existir como cosa, sino sólo como ejecución —debe deshacerse en un correr, fluir, ser móvil y moverse temporales—, y debe poder copiar la dinámica de los procesos anímicos.

Para ello es apto de manera única el mundo de los sonidos y las sucesiones de sonidos: en él todo es movimiento, excitación y sosiego, un agitarse e hincharse, deshincharse y apagarse suavemente los sonidos, un murmurar o susurrar quedo o un oscuro tronar; un salvaje bramar, precipitarse, huir y perseguir, tanto como sujeción de las fuerzas desatadas en la forma musical.

Estas imágenes no son meros símiles. Son por cierto muy pobres de contenido y muy indiferenciadas frente a la inagotable riqueza de lo que resuena, móvil y vivo, en la música. Pero señalan unívocamente la dirección en la que se despliega esta riqueza. De cualquier modo, aquí está la causa de que la música pueda expresar, sin invocar temas objetivos, los misterios del alma —o dicho más correctamente: los deje resonar. Las artes del sentido óptico no pueden hacerlo o sólo de manera indirecta, pues dependen del ver cósico y éste no apresa la dinámica.

Segundo: en los elementos tonales de la música hay un contenido afectivo que es mucho más fuerte que el que hay en los elementos del sentido óptico. De este último se habló al tratar de los estratos externos de la pintura. En el reino de los tonos y sonidos, empero, llega este contenido a un aumento extraordinario.

Recuérdese aquí otra vez lo dicho más arriba (caps. *le* y 2a) sobre la percepción. Toda percepción tiene un lado emocional, sólo que está reprimido en la actitud cósico-práctica (objetiva)

del adulto. Se pone de nuevo de manifiesto en la actitud estética. Pero perdura en el oído mucho más que en la vista. A favor de ello habla ya el carácter ricamente diferenciado de la voz humana en la que, sin ponérnoslo en claro conscientemente, "oímos" con mucha finura rasgos característicos de la persona que habla o aún de su estado anímico momentáneo —y a decir verdad en forma relativamente independiente de lo que se dice. Mucho más allá nos lleva el timbre de casi todos los sonidos oídos —tanto los naturales como los artísticos—: lo agudo y lo sordo, el tronar, aullar y silbar, la suave armonía, el trinar, el gorgear, los gritos de júbilo, la queja.

La música recoge estos elementos emocionales y los eleva conscientemente por medio de los timbres instrumentales, así como también sobre todo por las teorías de la melodía y la armonía. Y aquí está el punto en el que estos momentos sentimentales pasan directamente a la movilidad y la dinámica que se despliega en la estructura musical (cf. *supra c)*. El secreto del asunto es justo que ya la "materia" de la música conlleva la base de toda expresión sentimental —aun de la superior. Sucede con ello precisamente lo que con la base sensible del ver cromático: tampoco pueden separarse de éste los más elevados contenidos "representados". Lo mismo aquí: sólo puede apresarse el contenido anímico en el lenguaje manifiesto de los tonos, pero no fuera de él en otro lenguaje. Por ello, no puede "enseñarse" a nadie que no sea capaz de "oírlo". Se "habla" inútilmente sobre ello, no se dirá lo auténtico; pero se pueden "tocar" las teclas e instantáneamente está ahí como por encanto.

En estos dos momentos se enraíza la conexión enigmática, aunque muy natural para el oír musical vivo, entre la composición musical (estructura y unidad formal) y la vida anímica que en ella se manifiesta. Pero como los fenómenos anímicos en la música se relacionan con la estructural —compositorio como una prosecución de la sucesión de estratos, se quisiera saber más sobre ello: de cuántos y de cuáles estratos internos se trata. Aquí debe decirse que tampoco ha de fomentarse una pedantería sobre los estratos. Sólo se puede diferenciar poco ahí y, a saber, sólo de acuerdo con la profundidad de lo anímico que se expresa en la música.

Así, pues, se pueden diferenciar quizá tres estratos del trasfondo de la música.

1) El del co-balanceo inmediato del oyente. Empieza ya en el contoneo de la música de baile, pero es propio desde luego a toda

música. Su efecto es el de un acercamiento y un conducir que puede aumentar hasta el arrebato.

2) El estrato en el que el oyente es apresado hasta lo más íntimo por la composición, al penetrar más en ésta. No es propio de toda la música, sino sólo de obras de cierta magnitud y pro fundidad. Este estrato remueve el alma, es revelador y anuncia dor, hace salir lo oculto de la oscura profundidad del yo del oyente. Casi toda la música seria se mueve por los carriles de este estrato. Está extraordinariamente diferenciado y altamente individualizado.

3) El estrato de las cosas útiles, como también puede decirse, el metafísico; a la manera en que Schopenhauer se refería al apa recer de la voluntad del mundo; no necesita ser eso, pero sí ha de tener siempre el carácter de una sensación con fuerzas oscu ramente intuidas, fatales. Este estrato sólo rara vez puede mos trarse en la realidad.

De estos tres estratos internos de la música, el tercero y último —a pesar de su rareza— es el más fácil de documentar: se da justo de manera imponentemente grande y convincente en la música religiosa —una música que, desde luego, no es religiosa desde el punto de vista de la composición, sino sólo por el motivo y los temas del programa. Pero en la realidad lo ha hecho llegar a las más profundas revelaciones, llevada por su caudal metafísico de ideas. De hecho, no son revelaciones dogmáticas, sino puramente humano-anímicas. Aunque tienen por completo el carácter de lo metafísico.

Por lo demás, hay también mucha "música profana" que muestra el mismo fenómeno del tercer estrato interno: sinfonías, cuartetos, sonatas —si no como un todo, sí en frases particulares—, sin olvidar los "conciertos" de la época de Hándel, así como los preludios y fugas de Bach. Por lo que se refiere a estos últimos, están del todo solos en cuanto a profundidad metafísica.

El primero y segundo estratos internos son propios de toda la música seria. Ambos son supuestos del tercero, pues lo último y más interno no puede aparecer sin co-balanceo y sin aprehensión de la estructura musical. Antes del goce musical más elevado está el trabajo de penetración en la estructura. Las obras musicales mismas se diferencian justo en si se da o no esta aprehensión de la estructura de la composición. Pues esto da como resultado una diferencia radical —tanto en el oyente como en la composición misma.

En el oyente: de acuerdo con la medida en que penetre en la estructura, surge para él la verdadera obra tonal; pero la aparición

de lo anímico está ligada a los estratos de la obra tonal: de los estratos externos más planos lleva sólo al primer estrato interno, del más profundo, en el que yace lo estructural, lleva al segundo. Este está graduado sin embargo en forma múltiple... es decir, puede llevar más y más profundamente dentro de él.

En la composición: pues no todas tienen una estructura mayor y articulada, sino que aquí se separan los caminos de la música plana y agradable y la música seria o grande, en la que la magnitud es pura "magnitud interior" y, por lo tanto, no puede convenir tampoco externamente a obras menores. Sólo cuando se da una unidad y articulación lo bastante elevadas de una obra tonal puede aparecer intuitivamente el segundo estrato interno, el de la mayor riqueza anímica.

Así, pues, hay una especie de ley entre los estratos externos e internos de la música: la aparición del estrato interno más profundo depende de la del correspondiente estrato externo más profundo. O dicho de otra manera, mientras mayor y más rica sea la estructura tonal, tanto más podrá aparecer en ella lo anímico.

Existen innumerables hombres tolerablemente musicales que no pueden ver esto o no quieren creerlo, que piensan poder saltarse la parte de composición de una obra tonal. Están en un error, pero no pueden verlo porque no tienen oportunidad de comparar lo que experimentan en el mero y suave co-balanceo y lo que permite experimentar la comprensión intuitiva de la estructura. Por ello es por lo que la mala educación musical temprana es tan destructiva. Existen también compositores que aprovechan este prejuicio del público, creando obras fáciles que no hacen grandes demandas a la comprensión musical. Este trabajo atrae a muchos que buscan entretenimiento y diversión fáciles. En ello tiene precisamente su justificación. Pero es inútil buscar allí un contenido anímico mayor. Produce una impresión plana y cuando engaña con un contenido mayor, resulta a la vez vacuo, vacío, sentimental, sin solidez, caprichoso, juguetón.

d) *Posición de la música programada*

Es necesaria aquí la clasificación de la música programada. Ya se dijo por qué no es posible dejarla de lado: hay en ella demasiadas obras verdaderamente grandes para sustraerse a ella (y justo obras musicalmente grandes); y existen géneros enteros del arte —el *Lied,* el coral, la ópera— que se desarrollan puramente como música programada. Quizá sea posible rechazar la ópera

artísticamente. Pero ¿se puede rechazar el coral, el cuarteto o el *Lied?*

Hay algo único en la música: permite ser utilizada como "segundo arte" —al lado de un primero: la poesía. Aquí "segundo arte" significa tanto como arte dependiente, conformado —en algunos casos sólo arte interpretativo, servidor, ilustrador (que dibuja...).

Pero aquí la relación con la poesía es por completo distinta que en el arte teatral. La música no convierte el contenido en "representación", no representa nada —no puede proporcionárselo a la poesía—, sino que sólo le presta un medio de dejar "resonar" tonos emotivos, ya que la poesía como mero arte de la palabra no puede hacerlo. Por lo demás no es necesario que se tome y se componga la poesía terminada. El compositor elige cuando menos lo que se deja componer. También existe en ocasiones la creación simultánea del texto y la música; o del texto de acuerdo con una música que ya se entrevé según su carácter.

Pero son éstos más bien los circuitos externos. La pregunta principal es ésta: ¿cómo puede recoger y ofrecer la música contenidos tan especiales de la vida humana, que no consisten tan sólo de mero sentimiento, sino que son personas, sucesos, destinos, conflictos, etcétera?

Puede considerarse válido que el compositor "intitule" su obra de acuerdo con cosas y fenómenos vitales y que escriba sobre ella: "Jardín bajo la lluvia", "Murmullos de primavera", "Alegría matutina", "Caminante solitario" o tal como Beethoven intituló las partes de la pastoral. Pero no puede exigirse que nadie adivine el título según la música. Pues el tema explícito no puede convertirse en tema de la música misma. Es necesario escribirla para él. Quien no lo sepa, acompañará quizá la pieza tonal con representaciones muy distintas; la música sólo puede expresar el tono emotivo y esto es lo único que puede encontrar con seguridad el oyente. Pero el tono emotivo es algo mucho más general: quizá en "Alegría matutina" se pueda oír "Encanto de la montaña", en "Murmullos de primavera", "Delirios de amor", en "Caminante solitario", "Dolor secreto", etcétera... Pues la música en cuanto tal sólo puede decir lo decible en tonos. Y estos no son nunca los temas de contenido especial. Pero la música puede expresar muy bien, en un tema dado con cierto contenido, el tono emotivo que corresponde a tal tema —y puede hacerlo con una adecuación que la poesía no podría alcanzar nunca.

En esto estriba la posibilidad de poner música a textos poéticos; ante todo la posibilidad del *Lied.* La particularidad de la

poesía lírica, en la que lo principal es el contenido de estados anímicos y sentimientos, le sale al encuentro. La música puede apresarlos y hacerlos aparecer. Desde luego, también ella puede hacerlo de muy distintas maneras; pues tiene la más completa libertad en cuanto a los temas musicales (motivos) que tome como base y a la manera de tratarlos. Cuando Löwe y Schubert componen el mismo *Lied* de Goethe, eligen distintos temas tonales; y si bien con ello subrayan también distintos aspectos emotivos del poema, se mantienen empero dentro del tema. En esto estriba la posibilidad de poner distinta música a un mismo poema.

Dentro de los límites de esta libertad, la música programada está en su derecho. Pero no debe verse más en ella: ninguna coordinación firme entre el motivo musical y el tema poético. Cualquier carga significativa de los temas musicales que vaya más allá de esto es algo arbitrario. Por el contrario, todo "recitado" musical, todo diálogo puesto en música, resulta muy dudoso; sobre todo cuando está unido fuertemente por su contenido a determinados objetos, personas, situaciones, etcétera, por ejemplo, en los que se dramatiza.

Puede verse con facilidad por qué hay un principio dudoso en la "ópera". Se unen allí muchas cosas, lo que dificulta la unidad entre la poesía y la música; ante todo el elemento dramático, que en un escenario es justo lo principal. Ahora bien, la música tiene precisamente la tendencia de atraer a lo lírico al suceso que debe acompañar; y es justo esto lo que no se concilia con la acción y el diálogo dramáticos.

La ópera antigua, determinada aún por modelos italianos, tomaba esto en cuenta al bajar al diálogo "recitativo" a una especie de "media música" —una melodía bastante caprichosa sin división de compás— y con una armonía acompañante mínima, deteniéndose así tanto más ampliamente en el desarrollo de las partes líricas, en las arias y duetos, tercetos, coros ocasionales. Así el drama se disolvía en una serie de "números" (es decir, "piezas" bastante independientes) musicales, que también solían aparecer de modo especial en conciertos. En esta forma se estiliza la "acción" hasta casi desaparecer, ya que sólo significa aún una especie de motivo para el orden externo. Por eso se pudo mantener esta ópera.

Pero la sensibilidad dramática exigía algo más y así se inició, a principios del siglo XVIII, otra dirección: ahora se quería poner música a la acción misma o, podría decirse, dramatizar la música misma. Siempre se había puesto, de ser posible, melodía al par-

lamento y al contraparlamento de modo que se reflejara en ella el carácter de lo hablado. Pero ahora se obraba de modo más realista: el colorido básico armónico se diferenció orquestalmente en vivos colores tonales, la melodía misma se conformó afectivamente a la manera del *Lied*. Es posible seguir el proceso en Mozart; en Weber está ya casi terminado. El canto final fue la ópera wagneriana.

De hecho, el diálogo se dramatiza aquí musicalmente hasta donde es posible en la música en general. Pero, a la larga, a pesar de toda la gran diferenciación, resulta monótono y aburrido —al parecer, el escenario no soporta la desaparición del tiempo en la música: las personas están ociosas en escena mientras una canta y no saben qué hacer consigo mismas. No se trata de una falta de "juego", es algo inevitable y yace en la estructura de la ópera misma.

Un medio ulterior de la "música dramática" es la introducción de motivos de contenido firmemente establecidos (el motivo de Wotan, el de Notung, el de Siegfried, etcétera). Debe decirse que esto no sucede de modo externo en Wagner (es decir, no por medio de un texto agregado, en un programa, por ejemplo), sino por el camino musicalmente natural, para llevar al oyente, por una repetición adecuada, al ordenamiento firme. Se trata aún de una posibilidad del todo "musical", a pesar de que el contenido, subordinado al motivo, no sea expresable en música de modo alguno y no pueda ser reconocido como tal en el motivo por ningún oyente.

La dificultad que tal subordinación provoca es muy diferente: el drama exige que los motivos se recuerden de acuerdo con puntos de vista del contenido, pero la música tiene que construir una unidad estructural y no puede aceptar motivos cualesquiera en todos los lugares posibles. Esto tiene como resultado un conflicto muy drástico entre dos exigencias, una dramática y otra musical —y justo en la composición misma. No debe negarse que Wagner lo solucionó genialmente de modo parcial; en lo principal, desde luego, por la adecuada elección previa de los "motivos". Sin embargo, la composición padece siempre por ello. Sería posible que aquí se hubieran traspasado ya los límites de la música programada.

Puede preguntarse además si no se presenta ya en toda música que "acompañe" un tema poético algo de este conflicto. ¿Puede articularse un texto de tal modo que se adecúe por su tono y ritmo a las verdaderas exigencias de la música? A saber ¿sin hacer violencias?

Tomando en cuenta ciertos *Lieder* hay que contestar afirmativamente a ello (Hugo, Wolff, Brahms...). Pero no es la regla ni puede serlo. O bien la música, con sus formas propias, se antepone sin consideración al texto y a la voz —como en las coloraturas del siglo XVIII— o el texto domina la música como en muchas óperas. Piénsese también cómo, en la música eclesiástica, se pusieron partes corales mayores polifónicas a un texto muy escueto. Por ejemplo, en Lotti a las palabras: *"crucifixus et sepultus est"*. Aquí sólo la voz lúgubre del tenor une texto y música. También es éste un límite de la música programada, aunque sea un límite muy distinto.

e) *Estratificación en la ejecución musical*

Todavía deben decirse aquí unas palabras sobre el arte del músico ejecutante. Lo dicho en el cap. 7 no basta tras el desmembramiento del trasfondo. Se trata de un segundo arte al lado del de el compositor; eleva el primer estrato del trasfondo, el de los tonos mismos, a la realidad (audibilidad). Y de modo diferente al del arte escénico, hace con ello que la música sea accesible. Pues la mera música escrita es tanto como inaccesible para el público. De allí el amplio papel del *dilettante* ejecutante.

Desde luego, el ejecutante sólo entrega los estratos externos de la música; de hecho, sensiblemente real sólo resulta el primero. Pero esto en nada cambia el que en su ejecución "aparezca" el todo de la serie musical de estratos. En esto no se diferencia la música escrita de la ejecutada. Y así como para el espectador se trata justo del dejar aparecer lo interno, así también naturalmente para el músico, a menos que sea por completo un mero "técnico". Tales son, cuando menos, el sentido y la meta de toda ejecución verdaderamente musical.

Esto no significa que el ejecutante saque realmente a luz los estratos internos, que deje aparecer lo anímico. Puede fallar en el poder, tanto en lo técnico como en lo anímico, de la madurez humana. Para la efectividad correcta deben darse dos condiciones: el dominio técnico del instrumento, aun de la propia voz, y la congenialidad con el compositor.

De acuerdo con ello pueden distinguirse dos tipos de reproductores: por una parte está, en un extremo, el músico con escuela y que tiene el dominio técnico, pero que queda a deber lo interno porque no tiene la profundidad para sentirlo él mismo; por lo común sucede que en sus presentaciones ya haya hecho

la elección: piezas de concierto con las que pueda lucirse. Por la otra parte está, en el otro extremo, el *dilettante* que tiene la musicalidad para oír el contenido anímico más profundo, pero que no domina la técnica para dejarlo resonar. Entre estos dos extremos hay gradaciones infinitas. Rara vez se encuentran ambos a la misma altura. En el primer caso, la música parece vacía —brilla, pero sólo externamente; en el segundo parece imperfecta (inexacta, sin claridad, pero quizá también llena de sentimiento, fácilmente sentimental...). Ambos pueden acercarse a lo cursi, ambos pueden tener también sus cualidades. En ambos casos se lesiona la ley de los estratos.

Esta ley asentaba que el aparecer de los estratos internos depende del cumplimiento de los estratos externos —y de tal manera que el estrato externo más profundo deje aparecer el estrato interno más profundo.

Ahora bien, el estrato externo más profundo —quizá el que consiste en la unidad de la frase— no puede ser sacado a luz sin una cierta adecuación en el estrato externo colocado más llanamente. Es esto lo que no comprende el *dilettante:* trata de entregar lo que ha sentido, saltando por encima de los estratos medios; la falta de limpieza en la ejecución frustra su quehacer. Pues el todo sólo se construye escalón por escalón.

También es ésta la razón por la que el *dilettante* musical de cierto tipo prefiere en general la música programada: descubre de manera no musical de qué se trata en la música y esto es lo que necesita ya que no puede encontrar tan fácilmente su camino a través de los estratos externos y del dominio del instrumento que exigen. No se da cuenta de que con ello se le escapa mucho. Pues tampoco la música programada puede saltarse lo estructural. Esta postura se escalona hasta llegar a la de quien es, en el fondo, amusical, pero que gusta de abandonarse a los sentimientos —de quien en realidad sólo llega a un goce muy superficial de la música.

Pero lo notable es que, a este respecto, hay dos músicas: hay una que resulta muy dañada, cuando no destruida, por el menor *dilettantismo;* y lo mismo por la ejecución técnica vacía. De este tipo son las sonatas de Beethoven, obras similares de maestros menores como Chopin, Grieg, Debussy. Y hay música que apenas puede ser dañada y que en una ejecución débil o superficial entrega aún algo de su profundo contenido. Handel, Bach y muchos de los clásicos más antiguos son de este tipo.

¿Por qué es así? También a ello puede responderse por medio

de la teoría de los estratos. Cuando la estructura musical es rígida, es decir, cuando los estratos externos forman una secuencia firme, los estratos internos aparecen aún en una ejecución imperfecta: las totalidades más altas se presentan por sí mismas al oír y a partir de ellas aparecen los estratos internos más profundos. Cuando falta esta rigidez de la estructura sólo la ejecución más puntillosa de los estratos externos puede dejar aparecer lo anímico.

En última instancia no hay que olvidar que el compositor no compone hasta el final; la música escrita sigue siendo algo relativamente general y sólo el músico ejecutante la compone hasta el final. Se trata de la misma relación que conocemos por el autor y el actor.

Ahora la pregunta es ésta: ¿en qué estratos de la obra musical está la indeterminación? ¿En cuáles tiene el músico ejecutante que componer hasta el final? Respuesta: fundamentalmente en todos los estratos. Pero el peso podría caer sobre los estratos externos. No sólo porque soportan todo aparecer ulterior, sino también porque los estratos internos, a pesar de su secreto, pueden ser menos "generales" (indeterminados).

Esto puede sonar extraño. Pero se basa en que los contenidos anímicos —sentimientos, estados de ánimo—, cuando pueden ser rastreados, nos muestran una estructura propia muy conocida. Muy conocida, a saber, por la vida anímica propia o ajena; es más, hasta existe un seguro presentir del alma, aun cuando falten todavía las propias experiencias vitales al respecto. Y esto que se ha experimentado, conocido o presentido en su particularidad especial surge entonces como un todo.

Esto llega tan lejos que el compositor anímicamente profundo puede conducir al inexperto hasta las profundidades de lo anímico, que le son enteramente novedosas: y sin correr riesgos, exponer grandes adulteraciones. Y lo mismo sucede con el intérprete: en su ejecución de la composición puede ser arrastrado mucho más allá de su propio sentir anímico. Por ello es por lo que la ejecución realizada por personas incultas, pero muy musicales —por ejemplo, por jóvenes— tiene una fuerza empática que sorprende a la persona madura y experimentada. La pureza llena de presentimientos del experimentar suple el conocimiento y la fuerza de quien posee una riqueza anímica. La única condición es el tratamiento limpio y respetuoso de lo musicalmente estructural en los estratos externos.

CAPÍTULO 15: *Estratos en la arquitectura*

a) Los *estratos externos de la obra arquitectónica*

En el cap. 7 se quedó en que la arquitectura se asemeja a la música en que está "libre del tema", pero se le opone por estar dominada por un motivo práctico; además, tampoco aquí hay una relación entre los estratos, si bien la doble determinación, por el propósito práctico y por el peso y dureza de la materia burda con la que trabaja, se le enfrenta abiertamente. Se muestra, pues, que tampoco aquí puede hablarse de un juego con la forma y que la resistencia de la materia constituye en ella justo el momento dinámico esencial.

Lo que ahora se pregunta es esto: si también en la arquitectura se abre el trasfondo y resulta una secuencia de estratos; o también si es posible establecer aquí la diferencia entre estratos externos e internos, tal como la encontramos en la pintura, la poesía y la música. Desde ahora debe decirse que hay que contestar afirmativamente ambas preguntas. Pero a ambas les corresponde una investigación especial.

Recuérdese cuál era la situación anterior, cuando sólo se había distinguido entre el primer plano real y el trasfondo irreal. Por una parte, se pudo señalar la conciencia intuitiva (no ya sensible) del todo mayor, la composición arquitectónica que abarca muchos espacios y aspectos parciales. Aquí se destaca claramente, en la representación que trabaja en forma sintética, lo intuido artísticamente de lo visto ocularmente; nada cambia en ello el que este todo sea algo real cósico, ya que no es algo real que pueda verse sensorialmente. Por otra parte, en la mirada a una obra arquitectónica se expresa algo más que esta totalidad; deja aparecer una vida que está dentro de la construcción y de la que da testimonio. Y son justo determinadas propiedades anímicas de esta vida las que se reflejan en la obra arquitectónica —en la iglesia, el templo, el palacio, la casa. Pues el hombre construye su morada tal como se concibe a sí mismo, sus ideales (por ejemplo, religiosos). Por ello puede aparecer la peculiaridad de pueblos y épocas en las construcciones o aun en sus ruinas.

En estos dos fenómenos se refleja claramente no sólo la hendidura del trasfondo en la arquitectura, sino también la oposición entre estratos externos e internos, muy semejantes a la que encontramos en la música. Quedémonos, por lo pronto, en los estratos externos. Si se parte de que cada obra arquitectónica cumple con un propósito práctico, se mueve dentro de proporciones espaciales

y por ello tiene que luchar contra la oposición de la materia burda, se podrán distinguir en ella tres estratos externos:

1. La composición según un propósito (representada del modo más claro por el plano)
2. La composición espacial — proporción, división de masas (lo que se da a la mirada y la impresión).
3. La composición dinámica — el dominio de la materia y la valoración de sus propias leyes.

Estos tres estratos no forman una secuencia clara en cualquier aspecto. En cierto sentido el primero se ordena sobre los dos segundos; por otra parte éstos lo sobrepasan.

1. La composición según un propósito. Ya se ha señalado cómo el propósito práctico está lejos de ser un mero momento negativo o inhibidor de la arquitectura y cómo más bien toma a su cargo el papel que en las artes representativas desempeña el tema. Una obra arquitectónica sin determinación práctica es impensable y sería, de hecho, algo así como una obra literaria sin tema. Debe proponerse una tarea y justo en su solución debe mostrarse el arte (por ejemplo, una casa con tantas más cuantas habitaciones y tales o cuales distribuciones, etc.).

Cada composición que parta de una concepción formal previa tiene que fracasar aquí al entrar inevitablemente en conflicto con la tarea. De veras orgánica, como construida desde dentro, sólo puede ser una solución que parta por completo del aspecto práctico y elija después las posibilidades que éste le permita desde el punto de vista de la forma estética.

Por eso, de acuerdo con los estratos, es la composición según el propósito la primera —y también según el aparecer. Pues la construcción impráctica, que sólo cumple imperfectamente su tarea, tampoco resulta placentera en el aparecer — cuando menos para la mirada intuitivamente comprensiva. En esta medida empieza aquí cuando menos la formación estética. Así pues no es en verdad, como ya se dijo, como si se hubiera de elegir después entre las posibilidades que el propósito práctico deja abiertas, desde el punto de vista de la forma estética, sino que ya en el tratamiento del propósito mismo entran en funciones. Esto no es contradictorio, porque el propósito toma aquí el papel del tema y por ello tiene que ser metido dentro de la composición orgánica de la obra arquitectónica.

2. La composición espacial. Se trata de aquel estrato del que se solía hablar más detalladamente en las historias y teorías del arte. Es, desde luego, importante, pero no es el único. No hay que pen-

sar que no quede espacio de juego para la configuración espacial si se preocupa uno primero por el propósito práctico. Quien no tiene experiencia en proyectos no alcanza a ver la plenitud de posibilidades que sigue existiendo por lo común; y ante todo, no tiene la intuición de que es posible alcanzar efectos espaciales relativamente importantes con escasos medios —con pequeñas modificaciones en las medidas que, en la práctica, apenas si tienen peso. Por ejemplo, se baja el techo un poco y el carácter de la casa es otro. De modo semejante cuando se baja la altura, etc.

En parte, en eso consiste un aspecto esencial del arte del constructor genial: encuentra tales medios relativamente pequeños de la relación entre masas y sabe utilizarlos bien, justo allí donde dependen de ellos efectos esenciales de la configuración espacial. Esto es válido tanto de la arquitectura exterior de toda la construcción —con su principio de división, su distribución, ni ordenación de las masas— como de la configuración interior de las distintas habitaciones.

Cuando se trata de construcciones monumentales se añade aún el efecto de las magnitudes. Este no depende tanto de la verdadera magnitud de la obra arquitectónica como de la composición espacial: hay construcciones gigantescas que no parecen ser grandes (rascacielos) y hay otras de dimensiones muy modestas que producen una impresión de magnitud.

3. La composición dinámica. La arquitectura es un arte atado por dos lados: la atadura del propósito práctico es sólo una de ellas; la otra es la de la materia. Ahora bien, todas las artes están ligadas a su materia y limitadas por ella, pero la materia de la arquitectura tiene un peso y una obstinación especiales; es justo la materia burda, cósica —desde luego elegida según sus propósitos (esencialmente madera y piedra, también arcilla, después entran las varillas de fierro), pero que siempre ofrece sólo posibilidades muy restringidas.

No toda configuración espacial permite ser realizada en cualquier materia. Y en la determinada tampoco de cualquier manera, sino sólo de una determinada. Por ello, depende también la composición espacial *a limine* de la composición dinámica. La historia de la arquitectura es en lo esencial una historia de la técnica arquitectónica: por ejemplo, el arte no sólo de amontonar piedra de un modo estable, sino también de obligarla a techar espacios internos (bóvedas de cañón, de arcos, cúpula).

Los estilos de construcción que van formándose están esencialmente condicionados por el poder técnico. Este es el punto en que

se hace visible que en la composición se trata de hecho de un estrato estético de la obra arquitectónica y de ningún modo sólo de un estrato técnico. Pues aquí lo importante es esto: que la belleza de la forma no estribe tanto en las proporciones espaciales en cuanto tales, sino en el sentido dinámico de las formas; así, pues, en que el peso del material y su superación por medio de la construcción resulten intuibles en la forma visible.

Bellos ejemplos de tal visibilidad son los contrafuertes del arte gótico, en los que se apresa el empuje lateral de las bóvedas de cañón que descansan en lo alto; pero también la estructura de las bóvedas mismas... Schopenhauer pone como ejemplo la columna antigua, en la que el adelgazamiento hacia arriba expresa sensiblemente la carga doble (de sí misma y del techo).

Ya antes se habló de estas cosas. Aquí sólo es importante la hendidura del trasfondo en sus estratos externos. Pues de hecho, la composición dinámica es algo distinto a la composición según el propósito, espacial y finalmente práctica.

b) Los *estratos internos de la obra arquitectónica*

El que en la arquitectura existan en general estratos internos no resulta tan natural como en las otras artes. Esto depende de su falta de libertad, de los propósitos prácticos que pueden perseguirse también de manera muy externa e inartística. Si estamos delante de una cosa de fines del siglo nos será difícil creer en ello. Si estamos en una pequeña ciudad del occidente de Alemania ante una casa apandada (más o menos del siglo XVII) ya nos parece muy distinto. Lo mismo nos sucede con las casas campesinas de Westfalia o de la Alta Bavaria. Quedamos del todo convencidos cuando vemos viejos castillos, palacios, posesiones campestres o aun iglesias. Desde luego que aquí tienen que establecerse diferencias: no toda obra arquitectónica posee los estrato más profundos del trasfondo, aquellos que dicen algo de la vida y del ser anímico de los hombres que las construyeron. Pues la sola antigüedad, la distancia temporal con el observador, difícilmente formará el trasfondo.

Pero entonces ¿qué es lo que lo forma? No nos es posible penetrar del todo en el secreto. Puede verse en lo negativo. La casa de departamentos actual con muchas viviendas es producto de una coyuntura que exigía construcciones rápidas, baratas y que aprovecharan al máximo el espacio; para la configuración espacial y la composición dinámica quedaba espacio de juego, pero no tiempo, ni reflexión, ni posibilidad de desarrollo, ni amor. Ni siquiera la composición según el propósito podía desarrollarse con cuidado

y aclararse con la experiencia; piénsese en los cubos de luz sin luz, en las habitaciones demasiado altas y estrechas. Falta tradición, la relación con una vida de forma y estilo determinados. La consecuencia es la carencia de estilo de la obra arquitectónica y esto quiere decir lo mismo que carencia de forma; la composición es sólo algo externo, no expresa nada.

Véase aquí que el punto importante es la relación con una vida humana que transcurra en formas determinadas. Sólo cuando se da esta relación puede aparecer la vida y la forma de ser del hombre en sus construcciones. También debe verse aquí que hay una estrecha relación entre los estratos externos e internos de la obra arquitectónica: pues cuando hay una relación defectuosa con la vida conformada no sólo faltan los estratos internos, sino también los externos. Y por ello podría esperarse que esta relación pudiera ser aún más estrecha, es decir, que el estrato interno más profundo apareciera con el estrato externo más profundo.

Así, pues es posible distinguir los siguientes tres estratos internos de la obra arquitectónica, desde luego no en tal forma que existan en todas las construcciones, pero sí en el sentido de que hay en ellos una cierta secuencia, en tanto que el más profundo nunca aparece sin el más plano:

1. El espíritu o sentido en la solución de la tarea práctica; también podría decirse, el tipo de la solución dentro del cual son posibles diversos subtipos de composición.
2. La impresión de conjunto de las partes y el todo, que descansa en el segundo y tercero estrato externos, la composición espacial y la composición dinámica; en realidad determinando ya a éstas.
3. La expresión de la voluntad vital y del modo de vida, casi siempre inconsciente y siempre en una cierta oposición con el propósito práctico (así, pues, expresión de algo impráctico, de una idea); puede elevarse hasta una concepción del mundo y corresponde siempre a la configuración de sí misma de la vida humana de acuerdo con una concepción de sí misma.

1. El espíritu o sentido de la solución en la composición según el propósito. Una tarea práctica puede ser acometida desde muy diversos aspectos y, así, solucionarla de modo correspondiente. La decisión está en el punto de vista que es lo que más importa por lo común; y el punto de vista suele ser proporcionado por el modo de vida, sobre todo de la vida comunitaria. Las casas apandadas de fines de la Edad Media tienen sentido por el ahorro espacial dentro de las ciudades estrechamente enmuralladas —lo saliente

de los pisos superiores, la escasa altura de las habitaciones, las pequeñas ventanas; la casa campesina de Westfalia tiene sentido por el esfuerzo por mantener todo junto bajo un solo techo: habitaciones, establos, graneros etc.; pero también pueden separarse .abitaciones con el mismo propósito en una granja completa con distintas construcciones, como sucede en otras comarcas. Y ambos casos proporcionan la posibilidad de ulterior configuración. En la construcción de iglesias, el propósito de la iluminación se alcanza de modo diferente, en principio, en una construcción de varias naves de igual altura y en la basílica. Ambos casos permiten diversas configuraciones. Pero el espíritu y sentido, la concepción del espacio interior —y a la vez también la figura externa— es otro.

Cualquier tipo de solución de una tarea arquitectónica práctica permite reconocer su propio principio. Y con cada principio se da la preferencia a un determinado aspecto de la tarea, frente a otras tareas. A qué aspecto se le dé preferencia es asunto del modo de vida predominante o también del gusto. Y aquí —es decir, ya en el primer estrato interno de la obra arquitectónica— depende ya el estilo de vida muy estrechamente del estilo arquitectónico.

2. La impresión de conjunto de las partes y del todo que descansa en la composición espacial y la composición dinámica. Así como es imposible cumplir el propósito práctico sin seguir, al hacerlo, una idea constructiva especial, así es también imposible lograr una composición espacial y dinámica sin dar a las formas que se crean una determinada expresión. Desde luego, no hay nombre para la expresión de este tipo y por ello es difícil llegar a un entendimiento. Pero existe siempre que se da una composición verdaderamente pura; y es extraordinariamente variado.

Solemos dividirlo según determinados tipos de forma, que llamamos de acuerdo con los pueblos o las épocas que los crearon o por los que conocemos: hablamos de la villa pompeyana, de la iglesia bizantina, de la casa campesina del Tirol, del templo chino. Y con cada denominación nos referimos a un carácter interno de la obra arquitectónica, que no se agota sólo en el propósito mismo ni en la forma espacial y la construcción dinámica, sino que expresa además algo del carácter y del modo de ser colectivo de los hombres que crearon, a lo largo de muchas generaciones, estas formas. Pues esto es lo peculiar de formas arquitectónicas que expresan lo humano, que no surgen como ocurrencias de un individuo, sino que se configuran paulatinamente en una larga tradición.

Pertenece entonces evidentemente a la experiencia de la vida en tales obras arquitectónicas, en su contemplación y utilización día-

rias, en la confianza que se les toma y en la creciente necesidad de hacer que lo habitado sea soportable y adecuado —para configurar en general formas que sean suficientes para un anhelo anímico superior, es decir, aquellas que expresan algo del ser anímico y de la postura interior de sus creadores.

Quizá la relación sea que justo las formas que son soportables y adecuadas para un determinado tipo anímico, expresan algo sobre este tipo. Pues en última instancia la peculiaridad de una estirpe humana y su forma de vida no se caracterizan tan certeramente por nada como por lo que corresponde a su vista cotidiana.

3. La expresión de la voluntad vital y del modo de vida. También puede llamarse a este estrato interno la idea de la obra arquitectónica. De cualquier modo es el que está más alejado de lo práctico. Pero se encuentra con el propósito de la obra arquitectónica siempre que éste es ideal —como en el caso de los templos, iglesias, lugares culturales, palacios y otros semejantes.

Aquí hay algo importante. El propósito ideal de las construcciones monumentales no es idéntico a la idea humana que se expresa en ellas. Se ve claramente en la monumentalidad de la construcción de templos e iglesias: se erigen en honor de determinadas deidades pero sobreviven siglos, y cuando ya ningún hombre enlaza ningún sentido con el nombre de la divinidad, siguen en pie con la misma idealidad; es decir, siguen siendo experimentadas como expresión de una voluntad y una magnitud que sobrepasan la medida humana. Este sobrepasar o sobreindicar hacia lo ideal se comprende muy bien con independencia de cualquier saber y de cualquier propósito dogmático o cultural; y se comprende de modo intuitivo en la impresión empática de la obra arquitectónica o de sus ruinas. Sucede lo mismo que con la música, la pintura y la escultura religiosas: sólo los temas son dogmáticos, la configuración artística es independiente de ello y habla también al incrédulo.

En esta medida puede hablarse aquí de un estrato correspondiente a la concepción del mundo en la arquitectura —y, si se quiere, de un estrato metafísico. Pues de hecho se trata de la metafísica del hombre. Ya que todo tipo de construcción monumental expresa algo de la concepción de sí mismo del hombre. Ya se indicó más arriba como aun la casa más sencilla se relaciona con la comunidad familiar más estrecha al modo del vestido con la personalidad: como expresión de su concepción de sí misma y como autoconfiguración consciente. Así, ya la casa da testimonio del modo de ser del hombre. La construcción monu-

mental es testigo, empero, de lo que sus ideales le ponen ante los ojos, así, pues, de lo que quiere ser, de lo que sueña.

Y en esta medida puede llamarse con justicia a este estrato más interno de la arquitectura el de la voluntad vital. Pero es necesario comprender esta palabra en su profundidad —no de modo individual, sino histórico, en el sentido de una comunidad humana viva con una peculiaridad, unos ideales y unas nostalgias comunes; en breve, en el sentido de un espíritu real y objetivo. En este sentido, el fenómeno es muy conocido, es justo lo que nos atrae de modo tan irresistible hacia las obras arquitectónicas de gran estilo interior, nacidas de una tradición genuina. Aunque, por lo común no sabemos qué es lo que nos atrae.

c) *Comunidad, tradición, estilo*

Ya antes se ha hablado varias veces de que la forma arquitectónica no crece en el suelo de la individualidad, sino que necesita la comunidad y la tradición. Es verdad que esto mismo es válido de otras artes, pero éstas se mueven de modo más libre y también permiten un juego más libre al artista. De ello depende que en la arquitectura el dominio del estilo se destaque de modo especial y en muchas épocas tenga también una fuerza especial —de tal modo que la sensibilidad arquitectónica de los hombres esté perfectamente fijada por una acuñación formal determinada.

Pero ¿por qué es en verdad así? La primera respuesta, y la más sencilla, es: porque una casa es un objeto práctico que se ofrece a todos de manera notable; una cosa que codetermina toda una imagen citadina; una casa debe encajar en el todo de su ambiente y, si no lo hace, resulta algo perturbador, enojoso. En breve, una casa es algo que concierne a todos, es un asunto público, sin que esto lesione al propietario privado.

A esto hay que añadir que es algo relativamente duradero; una casa, una vez construida, es una inversión de capital y por ello no es tan fácil de hacer desaparecer para sustituirla por otra. Es verdad que el individuo rara vez piensa en ello al construir su casa; tampoco necesita pensarlo mientras esté firmemente enraizado en el gusto de su época. Pero se hace algo real, cuando se sale de modo individual de él.

Son estas cosas que diferencian radicalmente a la arquitectura de las otras artes: nadie está obligado a ver un cuadro o una escultura, a leer una obra literaria ni a oír una obra musical. No es necesario vivir con ello, no pertenece a una firme relación vital, por el contrario se destaca completamente de ella; y si se

quiere ver obras de ese tipo, en gran medida puede elegírselas. De cualquier modo aquí no hay ninguna obligación; las obras de arte de ese tipo no son un asunto público.

Por ello no son tampoco, dentro de la vida común del espíritu objetivo al que pertenecen, un asunto de la comunidad de modo inmediato, sino que van convirtiéndose en tal por significación espiritual mayor. Y justo por ello una casa es, desde el principio, aun la insignificante y fracasada, asunto directo de la comunidad. Esta es la razón por la que en una época arquitectónicamente creadora la sensibilidad comunitaria es determinante de la forma. Este ser determinante tiene la forma de un "gusto dominante" o de una "sensibilidad estilística". El individuo que construye no tiene que tener conciencia de ello. Sigue sencillamente el carril conocido —tanto en la construcción como en otras actividades. Pero en este caso, el carril es el sentimiento estilístico en el que se ha criado y que es el único que le da confianza.

Pero se puede preguntar también —ya que detrás de toda formación comunitaria se encuentra un trozo de historia—: ¿por qué crece la forma arquitectónica sólo en el suelo de una tradición? No basta con responder a ello que lo mismo sucede en todas las artes. Más bien no es lo mismo. En la arquitectura la tradición es mucho más fuerte y más esencial para la formación, cuando menos mientras se construya a partir de la sensibilidad formal comunitaria (es decir, se cumpla con el punto anterior). Esta sensibilidad formal sólo crece justo con el transcurso de las generaciones.

También puede expresárselo así: el espíritu del que brota la forma es, desde un principio, un espíritu comunitario (objetivo); esto significa que no empieza un buen día en una generación determinada, sino que proviene de la distancia histórica, de principios pequeños; y se transforma muy lentamente. Dicho de modo concreto: el hijo, al construirse una casa, la quiere como la que tenía el padre, tal como la conoce desde la niñez y la siente como algo apropiado y adecuado. La tradición de la forma y de la sensibilidad formal se mantiene, porque la sensibilidad formal misma es afirmada por ella.

Esto significa que el individuo no puede soltarse arbitrariamente de esta sensibilidad; está apresado por ella como por una forma espiritual común, que piensa y actúa por él. No conoce otra cosa. Y si la conoce —por países extraños o del pasado remoto— y quiere imitarla, se desorienta, se equivoca y fácilmente cae en una interpretación falsa de la forma extraña y la mezcla de modo contraproducente con la propia.

Lo mismo es válido del tercer estrato interno de la arquitectura, de las ideas que atañen al hombre más allá de él. Desde luego, esto se limita a obras arquitectónicas en las que hay algo ideal determinante —es decir, a obras monumentales; dentro de ciertos límites también atañe a casas privadas, en la medida en que dejan aparecer algo de la concepción de sí mismo del hombre (en la comunidad más estrecha). Las ideas de este tipo son, justamente, supraindividuales, comunes. El mejor ejemplo de ello son las ideas religiosas que sirven de base a toda construcción de templos e iglesias.

Esto es también válido de las últimas en la medida en que hay detrás de ellas ideas morales más importantes, por ejemplo, cuando se ve en la gloria de la deidad la gloria misma de la πόλις. También esto es por completo cosa comunitaria y como tal se la percibe; pero también se la mete como tal en la configuración del templo. No hay que gastar muchas palabras al respecto. Si se ha comprendido con qué ideas hay que tratar en el trasfondo de las obras arquitectónicas, resulta comprensible de suyo su enraizamiento en el espíritu objetivo.

Todavía debe decirse que lo genuinamente estable en la arquitectura son justo los estratos internos y quizá más el último y más interno de ellos, el de las ideas. Esto no significa que los estratos externos no posean una constancia formal propia. Pero lo característico es que se los mantenga firmes desde dentro y justo por esa plenitud anímica imponderable que se ha asociado firmemente en la sensibilidad humana con las formas materiales visibles. Aquí reina la tradición casi sin trabas.

SEGUNDA SECCIÓN

LA FORMA ESTÉTICA

CAPÍTULO 16. *Unidad, limitación, forma*

a) *Multiplicidad de la forma*

En la estética chocamos con el concepto de forma en todas partes. No hay manera de evitarlo, ya que la forma es aquello a lo que puede adherirse la belleza. Por ello, precisamente, puede el concepto de forma llegar a ser tan vacuo, pues todo lo que trata la estética es forma. En este sentido ya en la introducción se rechazó la estética formal casi como algo tautológico, dado que no puede sostenerse una oposición entre "forma y contenido": el contenido artístico es en lo esencial la forma misma.

Pero ahora se ha mostrado, desde distintos aspectos, que a pesar de todo hay que tomar muy en serio el concepto estético de la forma. En primer lugar está su oposición a la materia; dado que cada arte posee su propia materia y cada materia permite tan sólo determinados tipos de formación, es evidente que ya aquí debe encontrarse un fundamento de ulteriores diferencias dentro del concepto de forma.

En segundo lugar, en las artes representativas se trata de la formación de un "material" (temas); y ésta es desde luego algo muy distinto a la formación de la materia —si bien está en determinada relación de intercambio con ella; puesto que el tratamiento de determinados materiales no es posible en cualquier materia.

En tercer lugar, al lado de la belleza en la relación del aparecer se da otra belleza en el juego puro de la forma. Nos la encontramos en el arte ornamental, pero no sólo en él, sino también en la música y en la arquitectura, lo mismo que en ciertos dominios de lo bello natural. (Ya se mostrará que con ello

se trazan límites aún demasiado estrechos. Desempeña por lo demás un gran papel, pero esto todavía hay que investigarlo.)

Ya aquí tenemos un problema: cómo en un solo producto se dan dos formaciones: una del material y otra de la materia. Es evidente que ambas deben ser de forma muy diferente. Sin embargo, debe existir aquí la más estrecha relación entre una formación y otra; pues desde la época de la disputa sobre el "Lacoonte" ya no se discute que no cualquier material es conformable en cualquier materia. Pero ¿cómo hay que entender este estrecho lazo?

Es evidente que en el sentido de que la formación del material es también formación de la materia: de no ser así no podría hablarse de la "formación del material en una materia". Pero esto significa que tenemos que tratar con dos miembros opuestos de *una* formación, es decir, con dos terrenos de lo sin forma y anhelante de ella, que son distinguibles sin dificultad; en la poesía: formación del lenguaje y formación del material. En este caso se forman personajes y destinos, pero también la palabra, la frase, el verso.

Ya no se trata ahí de la unidad de una multiplicidad, como en cualquier otra formación, sino de la unidad de dos multiplicidades y, además, completamente heterogéneas. Con ello hemos llegado a un problema que de inmediato produce círculos más amplios. Pues de hecho, los dos tipos mencionados de la formación no son los únicos. Hay más.

Desde aquí puede verse ya a dónde conduce esto. Es evidente que lleva a que en una obra de arte —y quizá hasta en cada objeto estético— cada estrato tenga su propia formación; la pregunta siguiente sería cómo se relaciona consigo esta forma múltiplemente escalonada, es decir, cómo a pesar de todo se cierra en una unidad la heterogeneidad de formaciones diversas que se superponen, unidad que se hace sensible de nuevo a la intuición como tal.

No se piense esto de manera demasiado sencilla. Por lo pronto podría parecer que se tratara sólo de la oposición de modos de ser —el primer plano real y el trasfondo irreal, que corresponden a la formación de la materia y a la formación del "material"; pero los cinco últimos capítulos han demostrado que esto es demasiado fácil. Se trata, rnás bien, de toda la hendidura del trasfondo hasta sus regiones más íntimas y, en consecuencia, de toda la sucesión de estratos del objeto estético, en la que, como es evidente, cada uno de estos estratos tiene su propia formación si no independiente, cuando menos primaria.

Esto deberá ser válido hasta donde alcance la estratificación del objeto. Pues también existen objetos muy sencillos, no estratificados (como en la ornamentación). Y es claro que la complejidad del problema de la forma aumenta de modo correspondiente a la más rica sucesión de estratos; por ejemplo, en la poesía podría ser mayor.

De aquí resulta sobre todo claro por qué el problema de la forma en la estética ha dado hasta ahora tan pocos resultados, si bien se ha gastado mucho ingenio en las teorías al respecto. Quizá en ningún otro punto se ha sentido tan dolorosamente el fracaso de la teoría como en éste.

Pero a la vez tenemos que tener en claro que tampoco con este nuevo procedimiento, que parte de la plena sucesión de estratos de la obra de arte, se puede llegar sin más a una solución del problema estético de la forma, por lo que no podemos tener demasiadas esperanzas.

¿Por qué? Pues porque de ningún modo podemos seguir las peculiaridades de la forma estética a través de todos los estratos. Ya es mucho que se puedan señalar en ella momentos característicos particulares en estratos particulares. A saber, la forma artística misma —aunque sea en un solo estrato— es inaccesible al análisis. Sólo pueden decirse pocas cosas al respecto, más bien externas. La estética tiene que renunciar a decir por qué actúa justo esta forma determinada —ya pura para sí, aunque sin posterior transparencia—, por qué el más débil desplazamiento de ella hecha a perder el efecto. Esto pertenece al insondable secreto del arte, pertenece a aquella región cuya ley tampoco conoce el artista, sino que sólo la sigue llevando por el seguro instinto de lo genial.

b) *Unidad de la multiplicidad*

De lo que se trata aquí es justo de la unidad de la forma. Pero el problema se plantea de tal modo que al aumentar la profundización en los problemas de la forma se ve uno arrastrado cada vez más a la multiplicidad y separado de la unidad. A su modo esto es fatal para el problema de la forma, pero por otra parte es lo natural. Pues toda unidad es unidad de multiplicidad y no es posible entenderla cuando no se ha aprendido a entender el tipo y dimensión de la multiplicidad, cuya unidad debe ser.

Ahora bien, es una ley categorial que la unidad es tanto más poderosa mientras más rica y plural es la multiplicidad que tiene que dominar. Por derecho corresponde a la comprensión de este

enunciado una mirada a todas las alturas de la multiplicidad y la unidad. Empieza con las unidades matemáticas simples, sube después a las estructuras unitarias de la naturaleza, al organismo, a la vida del género, a la unidad de la conciencia, a la unidad de la comunidad, del espíritu objetivo y de la vida histórica. Por todas partes aparecen otras multiplicidades y son dominadas de otro modo.

Con esto va aumentando naturalmente la complejidad de la multiplicidad; cada vez es más difícil dominarla y de modo correspondiente los tipos de la unidad que deben lograr este dominio van siendo cada vez más altos y refinados. Pero con su "altura" aumenta su perturbabilidad, su errabilidad, aun su rupturabilidad: la unidad orgánica es más vulnerable que la meramente dinámica, la anímica tanto más perturbable que la corporal, etcétera.

Pero esto significa que, con su altura, la unidad del producto es cada vez más imperfecta: y los tipos más altos de unidad no son los más perfectos sino más bien los menos perfectos. En general, así están las cosas categorialmente. Ya a partir de otro aspecto tropezamos con la relación recíproca entre altura y perfección.

Para la estética significa lo siguiente: nadie puede dudar de que el objeto estético está casi hasta arriba entre los productos de esta serie. Sólo se pregunta si toma la perfección o la altura óntica según esta posición.

Piénsese primero en la perfección; se trata del objeto "bello" que alabamos y gozamos por mor de su forma, ¿cómo puede ser de otro modo si su unidad es el dominio más perfecto de la multiplicidad? A pesar de todo no es así. ¡En todos los terrenos de lo bello se trata también de lo feo! En ninguna parte, ni en las artes ni en la naturaleza, está todo dispuesto de tal modo que todo sea "bello", que siga como una ley natural la ley de la forma y la unidad —sin errores ni rupturas.

Donde nos es más conocido es en el hombre, cuya fealdad nos choca en ocasiones, porque somos especialmente sensibles a ella. Pero lo mismo se da en otras partes, aun en las artes mismas que se esfuerzan conscientemente por crear sólo lo bello. También allí se da el fracaso.

Ahora bien ¿qué significa esto? Expresado en las categorías de unidad y multiplicidad, significa que la unidad artística no sabe siempre dominar de hecho la multiplicidad con la que tiene que tratar (por ejemplo, la de un "material" dado). Se dan

casos en que la multiplicidad se le escurre entre los dedos —el pintor que se hunde en los detalles, el escritor que reúne una infinidad de particularidades, de material, de cosas divertidas, pero que falla en cuanto a la composición del todo. También en la música se da el mismo fenómeno: falta de visión total, falta de forma, falta de unidad.

Está claro que la unidad estética, por la que algo se convierte en obra de arte, debe crearse primero en cualquier circunstancia. No se da con la multiplicidad —de modo diferente a la naturaleza, donde nunca se dan multiplicidades por completo carentes de unidad. Pero a cambio es unidad de otro tipo, de otra clase —y en última instancia de clase superior. Crear esta unidad de clase superior es el asunto del arte. Debe ser, en oposición a lo dado, contemplada intuitivamente, debe ser inventada (adivinada) auténticamente en la visión interior.

En las artes no figurativas esto se ve sin más; aquí lo múltiple no se toma de un material dado, sino que se produce como juego libre con la forma misma. Así su unidad, por la que es sostenido, debe ser producida a la vez. De cualquier modo, ya aquí se hace notar la unidad intuida como un principio de elección. En las artes figurativas tropezamos con otra relación con la multiplicidad, pues ésta se da con el tema. Pero como éste se toma de la vida y la vida no tiene fronteras en cuanto a multiplicidad, el principio de unidad intuido debe imponerse un otro y nuevo sentido, es decir, debe determinar el sector que alcanza la representación directa.

c) *Selección y limitación*

Con ello se ha esbozado ya el tercer momento que importa en esta conexión: el momento de la selección y limitación. A saber, selección de la multiplicidad dada o que se ofrece (a la fantasía) de cualquier otro modo, y limitación de ella frente a conexiones sin fin en la vida. Uno de los primeros puntos de vista de la estética fue que el objeto artístico se destaca de la conexión vital, deja a ésta detrás de sí y crea otra (Intr. 5); esto se comprobó en todos los terrenos (el otro espacio, la otra luz, el otro tiempo y la otra vida). Pero aquí la limitación no consiste sólo en eso.

Pues todo ello no es más que limitación externa, sólo destacamiento frente a cualquier conexión real: la obra de arte nos pone, como por magia, otro pedazo de mundo ante los ojos, pero por ello necesita de los fenómenos marginales, del mayor hin-

capié. Pero aquí no se trata sólo de eso. La obra de arte necesita aún de otra limitación de la multiplicidad; puede llamársela la limitación interna. Pero esto es sólo una metáfora.

Cualquier material de una posible representación, sea sensible o apresado por medio de la fantasía, trae consigo una multiplicidad infinita; y mientras más concretamente se la aprese, más rica es. Esta multiplicidad no puede ser recibida completa en la obra, la haría saltar, resultaría algo interminable, le robaría su clara unidad intuitiva y así haría imposible la formación misma en un todo.

Esto sólo puede remediarse de una manera: por la selección de lo esencial para la obra de arte —es decir, de lo esencial para el aparecer de los estratos internos ulteriores. Este fenómeno artístico es muy conocido. Se le ha llamado el "dejar fuera" y con ello se refiere uno a un dejar fuera los detalles. Esto es ya bastante notable, puesto que la fuerza de la obra de arte estriba en contener detalles y sólo habla a través de ellos. Recuérdese: en oposición al concepto y a mucha literatura intelectual, en donde los detalles quedan fuera.

Esto es lo que las artes hacen de hecho: se limitan —siempre de acuerdo con un punto de vista muy determinado— a los grandes rasgos y, a saber, a aquellos que importan. El escultor no imita toda pequeña irregularidad, aunque pueda aportar mucho a la vivacidad. El pintor escoge determinadas luces y sombras entre incontables otras; no pinta todas las manchitas de un árbol, ni todas las briznas de hierba de una pradera, sino que señala tales formas por pinceladas escasas; en ocasiones, también puede utilizar pinceladas burdas, tal como nunca se "ven" en la vida. Puede confiar en la mirada del espectador: si sigue sus intenciones visuales verá y completará sin más el árbol, la pradera, etcétera, y lo señalado de modo sobrio le bastará.

Encontramos un extremo de este tipo en la técnica de dibujo de muchos grandes dibujantes: algunas veces bastan unos cuantos trazos para hacer aparecer una figura en movimiento, o aun para mostrar un trozo de paisaje con sus rasgos característicos (los bocetos de Rembrandt).

Desde luego, aquí es esencial el completar en la aprehensión perceptiva. Sin ello, el dejar fuera sería algo meramente negativo, un *modus deficiens*. Pero demuestra ser lo contrario: el incentivo para añadir, para completar. Aquí lo único necesario es que el artista conserve la dirección con sus indicaciones. De otro modo, el representar sintético se perdería en el añadir, se haría

independiente y ya no vería la obra del artista sino algo muy distinto.

En la poesía, el dejar fuera cobra validez con una fuerza aún mayor. ¿Cómo es posible meter toda una parte de un destino humano en unas cuantas escenas? Consta de un suceder continuo de instante en instante, por meses y años. Sin embargo, una obra de teatro y, dentro de fronteras más amplias también una novela, aprieta este suceder en una pequeña serie de escenas —tan estrecha que nunca se presentaría así en la vida, ni por su apretamiento, ni por su correspondencia interna.

Aquí son importantes los dos últimos puntos de vista: la vida distiende ampliamente los acontecimientos —que de acuerdo con su sentido se pertenecen en forma muy estrecha; y con ello pierde de vista el hombre (el espectador en la vida) la conexión de sentido que tienen. El escritor, por el contrario, quita todo lo que no sea esencial a esta conexión y que pudiera oponerse a su aprehensión. Con ello poetiza el paso de los acontecimientos, deja que su unidad aparezca plásticamente, en breve lo "forma" a partir de allí.

También aquí es esencialmente la "formación en unidad" una función del dejar fuera y de la selección: justo en esto consiste el arte de componer del escritor, en seleccionar de determinada manera; selecciona de tal modo que aparezca una conexión de sucesos, lo más amplia y rica posible, en un ámbito de escenas, lo más reducido posible. Para ello se necesita mucho: por ejemplo, que los antecedentes se entretejan en las escenas y aparezcan con ellas, sin que los "relate" de modo no dramático; también que los acontecimientos que se desarrollan entre las escenas tengan expresión inteligible en éstas. Esto no es sólo válido del teatro.

Ahora bien, no hay que representarse esta "limitación interna de la multiplicidad", el "dejar fuera", de modo tan negativo como lo expresan los conceptos. Toda limitación, cuando sale de la esencia de la cosa, es a la vez determinación, precisión positiva. Esto es válido ontológicamente en general. Aquí tiene además un sentido especial. Lo positivo está en el complemento que da la representación en la conciencia intuitiva; también puede decirse que en el aparecer de lo que no se da de modo sensible directo. Son expresiones equivalentes para la misma relación.

Pero ¿cómo puede ser que los diversos observadores, cada uno de los cuales tiene que completar por sí mismo lo que se dejó fuera, tengan concretamente ante los ojos, a partir de las indi-

caciones, no algo distinto, sino uno y lo mismo; por ejemplo, escenas que no son representadas ni relatadas? De esto se trata y sólo cuando se cumple, tiene la obra literaria el efecto de algo idéntico. Esta pregunta es muy elemental, pero es evidentemente central.

Sólo existe una respuesta suficiente: la guía para completar debe partir de la obra de arte misma, y debe ser estricta e infalible —cuando menos, siempre que se puede contar con una madurez y una altura moral y cultura correspondientes en quien la apresa.

No es algo comprensible de suyo el que existe tal guía. Piénsese cómo también en la vida estamos obligados a nuestro completar —a saber, cuando "convivimos" algo del destino de otros hombres: en realidad sólo vivimos directamente muy poco de él, y tenemos que formarnos una imagen de los sucesos siempre a partir de lo vivido, lo oído, lo intuido a medias. ¡Y con cuánta facilidad nos hacemos una imagen falsa: es precisamente lo usual!

Hay que tener esto presente cuando se trata de la guía para completar en la aprehensión de la obra de arte: lo que por lo común nos falta en la vida, la orientación a lo esencial, se da con una fuerza asombrosa en la obra de arte. Y si se pregunta además en qué consiste, también aquí es inefable lo último y auténtico; lo único que es fácilmente visible es que el dejar fuera los detalles, hecho correctamente, ya orienta a otra cosa. Este es el reverso afirmativo del aparente *modus deficiens.*

Pero no es esto solo. Piénsese cómo el escritor lleva al centro de interés ciertos sucesos (o quizá sólo intenciones, sentimientos, resentimientos, etcétera) manteniéndolos precisamente en la oscuridad y obligando así a la fantasía del lector o del espectador a ocuparse de modo más intenso de ellos, a descifrarlos, a solucionar su enigma.

Y no se diga que es sólo artificio, un medio para hacer surgir la tensión. Se trata más bien de una dirección legítima de la fantasía que completa, su ser incitada a una tensión y actividad mayores —para no decir un co-escribir, un co-crear. De hecho, el escritor imita con ello a la vida. Pues la propia experiencia nos muestra así los conflictos humanos —siempre medio a oscuras, medio adivinables—, aunque muy separados y mezclados con mil cosas que nos desvían de ellos. El escritor muestra los mismos indicios concentrados, como depurados de todo lo que estorba. Y con ello orienta a toda la fantasía que completa hacia una meta y lo hace intuitivamente.

Es evidente que toda esta relación está articulada en la sucesión de estratos de modo determinado. Así, pues, se pregunta cómo está articulada y de qué estratos es propia.

La respuesta no puede ser uniforme, ya que las artes —aun cuando permanezcamos sólo en las representativas— no son iguales entre sí en ello: la superficie en la que se realiza la selección, el dejar fuera, la concentración, etcétera, es en las artes plásticas puramente sensible, pero en la poesía pertenece ya *a* la representación y, a saber, a la representación guiada por la palabra.

Así, pues, una vez está más cerca de la materia y la otra del "material"; en aquel caso, pertenece más bien a la formación exterior de la materia (color, luz, sombra, en la pintura) y en éste a la formación interior del material (la sucesión de escenas en la literatura). Sin embargo, bien puede decirse algo común sobre su significación, lo que probablemente también será válido, *mutatis mutandis,* de las artes no representativas: la selección se desarrolla aquí en los estratos medios de la obra de arte, y no pertenece, por lo tanto, ni al primer plano real sensible, ni a las partes más internas del trasfondo, sino a los estratos externos de este último.

Esto puede verse sin más en la literatura, donde el "material" es limitado, apoyado, condensado, por este procedimiento: aquí la selección cae en el estrato de la formación de escenas y en el siguiente, en el que ya es llevada a una mayor unidad de acción y destino. Son justo los estratos en los que importa más la concreción, la vivacidad, la fidelidad a lo vivo y la claridad.

Pero también en la pintura son los estratos medios (estratos externos del trasfondo). Pues aquí el trasfondo empieza ya con la espacialidad y cosidad que aparecen en el lienzo; en éste tiene que realizarse —quizá en relación con la "luz del cuadro"— la selección y la formación de lo objetivo tal como lo ve el pintor.

En estas reflexiones es importante sobre todo una cosa: en ellas se da un punto en el que el análisis de los estratos depende del análisis de la forma. Pues a primera vista podría parecer que ambos fuesen oblicuos. Es evidente que no es así. Y no es una casualidad que ya el primer paso nos lleve tan expresamente a los estratos medios.

Cuando se ha comprendido, en principio, la sucesión de estratos ya no es posible dar un paso más sin tropezar de continuo con ella.

CAPÍTULO 17. *Formación graduada en las artes*

a) *Peculiaridad de la formación artística*

Aquí estas cosas son sólo un preludio. El principal problema que se plantea ahora es éste: ¿de qué tipo es en general la formación estética —en oposición a otra formación, por ejemplo, a la óntica, o aun a la formación subjetiva de la representación; y quizá sobre todo en oposición a la formación activa de las cosas en el hacer humano-práctico, tanto como a la formación de las situaciones vitales por la acción humana?

Si también aquí partimos de las artes figurativas, lo primero con lo que tropezamos es con que se traía de una transformación: el material, que el arte hace suyo, no es simplemente devuelto, sino transformado en algo distinto. Esta es la razón por la que todas las teorías de la imitación caen en el error, por mucho que los principios de las artes consistan en la imitación de algo dado.

De qué manera haya que entender tal "transformación", según su contenido, se dio una idea en el capítulo anterior. Aquí pertenecen los momentos de la selección, el dejar fuera y la guía de cualquier representación que complete la obra de arte misma. Pero es evidente que aquí sólo se realiza esta transformación. Más bien hay ya algo detrás que es fundamental y que ya co-determina la selección.

Estos puntos son característicos de esta transformación, en parte, resultan de lo que ya hemos tratado y, en parte, van más allá.

Se trata por lo pronto de la transformación de lo anímico humano en algo no-anímico y no-humano: en la materia del arte (la palabra, el color, la piedra); o, cuando no se trata de algo anímico, como en el caso de ciertos temas de la pintura y la escultura, se forma cuando menos algo vivo en la materia inerte.

Este tipo de transformación es idéntica a la objetivación en cuanto tal. Ya ella sola está ligada a la transformación del contenido, aunque sólo sea porque no todo tipo de formación es posible en toda materia.

Con frecuencia olvidamos esto —a saber, que ya esta transformación existe— acerca de la plasticidad de la "representación". Pero de suyo es comprensible que la "cabeza de piedra" es algo diferente al hombre vivo, que quizá es el modelo. Y a nadie se le ocurriría confundirlos. Lo mismo sucede con el personaje litera-

riamente presentado, que es distinto al hombre vivo. Con estas cosas sencillas empieza la "transformación".

En segundo lugar es transformación en algo irreal. Al parecer esto contradice el primer punto; pues justo la "materia", en la que se forma el material, es completamente real. Así, pues ¿cómo puede la transformación en la materia ser a la vez transformación en algo irreal?

Esto se aclara más o menos así: la formación en la materia no es realización, sino sólo presentación y ésta no niega su otreidad. Las figuras que el escritor crea no son realizadas por él, ni tampoco las cosas que muestra el pintor: todas siguen siendo irreales, no surgen de ninguna realidad.

Más bien puede hablarse aquí de des-realización, y en un doble sentido: 1) separación a otra esfera, posición junto a la realidad, y 2) el cambio o el dejar fuera muchos detalles, sin lo cual la realidad no podría subsistir. Lo representado tiene que estar sostenido por alguna materia, si no quedaría como algo puramente subjetivo en la representación y no llegaría a la objetivación. Y con ésta empieza justo el ser objeto estético.

A modo de resumen quizá se pudiera expresar así: con la realización de la forma —ya seleccionada— en la materia, el material resulta des-realizado. O bien al realizarse aquélla en la materia; lo representado se suelta a la vez de la realidad y se contrapone a ella.

El tercer momento es que es una reconstrucción en la intuibilidad. Esto no se ajusta ni al primero ni al segundo momento, la materia es intuible, pero sólo en el sentido de la primera visión, la percepción, y de ella ya no se trata en la formación del "material" o quizá sólo como un medio. El reino de lo irreal, empero, es en general no intuible; necesita ya de una figura especial para serlo.

Para la obra de arte de cualquier tipo tiene precisamente este aspecto de la formación una gran importancia. Pues la mayor parte del "material" no es intuible por naturaleza: es verdad que en la vida tenemos un saber intuitivo sobre las cosas anímicas y las orgánicas —estas últimas muy ocultas—, pero lleno de lagunas y en parte sólo algo como un oscuro sentir, sin intuición concreta.

El poeta, el pintor, el escultor y aun el músico sacan estas cosas de su nebulosa incomprensibilidad y las hacen "mediatamente" visibles, audibles, representables; permiten que aparezcan en la configuración de escenas reales, en la postura interna de un rostro pintado o en el susurro y sonido de la plenitud tonal.

Aquí, el momento decisivo es la estricta retención de la irrealidad, hasta quizá de la des-realización rastreable. Pues esta última no se opone a la evidencia. Aquí se muestra que el estrecho enlace entre realidad y evidencia que, por lo común, damos por supuesto en la vida, no se sostiene en el dominio de las artes. Existe una evidencia de orden superior, tal como en esta medida sólo la logran las artes. De acuerdo con las cosas es idéntica a la "segunda visión" que se adjunta a la percepción, pero de inmediato aparece en oposición a ella y tiene la ventaja de la libertad de contenido: ver lo que no es real.

Si resumimos los dos últimos puntos: el de la reconstrucción en la irrealidad y en la evidencia, buscamos sin querer algo positivo que en verdad resuma a ambos. De modo totalmente satisfactorio no se deja apresar; pero ha sido visto por todos los que han señalado el problema y por lo común se lo ha designado como "idea".

Es verdad que a ésta se la entiende con demasiada facilidad al modo platónico como una cierta pureza o perfección; en lo que no solía faltar tampoco la generalidad de la "idea". Pero en esta última se ve el error. Pues con ello se perdería la evidencia.

Más bien debe partirse de la esencia óntica del ser ideal, tal como la conocemos por las configuraciones matemáticas o axiológicas: indiferente frente a realidad o irrealidad, pero abriendo posibilidades mayores que lo real.

Ahora bien, las configuraciones que aparecen en los estratos del trasfondo de una obra de arte no tienen tal ser ideal; por ejemplo, de otro modo, las figuras literarias podrían ser apresadas por cualquiera independientemente, aún sin la obra de arte. Pero es evidente que no sucede así. Tampoco son en realidad existentes intemporalmente, sino que dependen de destinos muy históricos (conservación del texto y existencia del espíritu adecuado).

Pero estas figuras "aparecen" elevadas en la intemporalidad y en la idealidad. Y esto es algo comprensible de suyo, pues sólo tienen en general el modo de ser del aparecer —con todas las condicionalidades que a ello pertenecen (recuérdense las relaciones "trimembres" o "cuatrimembres" cap. 5) Así, pues, si queremos ser exactos, debemos decir que las configuraciones de este tipo están elevadas a la idealidad, pero sólo a una idealidad que aparece. Y esto precisamente basta para las figuras de la literatura, la pintura, etc. *

* Acerca de la idealidad que aparece cf. *Das ProbJem des geistigen Seins,* 1933 (1949), caps. 50 *b* y 51 *d, f.*

Pues esa idealidad que aparece une el estar separado de los tiempos y las relaciones reales con la evidencia más concreta. Y de esta síntesis se trata aquí. En esta medida se confirma aquí de hecho algo del intuitivismo platónico. Pero en una visión muy distinta, quizá como la quisieron Schelling y Schopenhauer.

b) *La gradación de la formación por estratos*

Ya los últimos puntos señalan claramente lo mucho que el problema de la formación en la obra de arte depende de la sucesión de estratos sobre la que está construida: la "idealidad que aparece", que resume los primeros cuatro momentos de la "transformación", es una función de la relación del aparecer, tal como actúa de estrato en estrato — cuando menos hasta donde alcanza la estratificación en el objeto estético.

Ahora es necesario valorar esta "función" en cuanto al problema de la formación. Si cupiera la posibilidad de analizar "estructuralmente" la pura formación estética como tal, se podría seguir aquí un camino directo, quizá al modo como la biología describe y analiza las formas orgánicas, y la ontología las formas de ensamblaje. Pero esta posibilidad no se da: resultaría tanto como la develación del secreto de la productividad artística. Esta develación está prohibida al escudriñar filosófico.

Lo que resta es la descripción de la relación de formación entre los estratos del objeto estético. Para ello son guías los puntos siguientes.

1) Cada estrato del objeto estético tiene su propio tipo de formación que no pasa a otro estrato.
2) Pero esta independencia contiene también una dependencia: a saber, que siempre la formación del estrato "de adelante" alcanza para el aparecer del inmediatamente posterior.
3) El efecto total es, pues, el de que la formación más exterior, la dada sensiblemente, está determinada en última instancia por lo que le es más heterogéneo — lo que está más en el trasfondo y cuyo aparecer es su tarea.

Puede verse que en estos tres puntos está contenido todo un programa que, en justicia, debiera seguirse a través de todas las artes. Aquí sólo se lo aclarará, en espera de complementos posteriores, por medio de algunas indicaciones.

El primer punto se refiere a la formación especial de cada estrato. En la literatura es la formación del lenguaje (así pues, de la "materia") algo evidentemente distinto a la formación de

lo dicho; aun cuando esto se tome sólo como "lo que aparece por de pronto" (es decir, como el estrato externo del trasfondo que está más afuera), es decir, como aquello que muestra directamente tan sólo el movimiento, la mímica y el parlamento de las figuras literarias.

Y de nuevo, la formación de este movimiento, mímica y parlamento "mostrados" (reproducidos en la representación guiada) es distinta de la formación de situaciones y acciones. Así como el escritor puede elegir palabras muy diversas para hacer aparecer el mismo movimiento y mímica, así también puede elegir muy diversos momentos del movimiento y de la mímica —o aun del parlamento y el contraparlamento— de sus personajes, a fin de poner ante la intuición mediatizada lo interno de las relaciones especiales interhumanas, de las situaciones y acciones. Compárese la manera en que distintos escritores dejan desarrollarse ante nuestros ojos situaciones vitales relativamente comparables y se verá surgir de modo claro la independencia de formación en cada uno de estos estratos.

Esta relación se continúa: cuando surge tras el plano de las situaciones y acciones el del tipo anímico de personajes particulares o de todo un medio humano, también en éste debe presentarse otra formación distinta — tanto en la selección como en la guía de la representación. El escritor no puede preanalizar un carácter tal en todas sus reconditeces; sólo puede mostrarlo tal como lo muestran los acontecimientos externos de la vida: claramente en rasgos particulares, iluminado por su forma de actuar en una situación vital dada.

Pero tiene la libertad de elegir apropiadamente la situación vital y el modo de actuar para el fin de este "mostrar". Así defiende la evidencia concreta también en lo que no se da directamente en la intuición cotidiana.

Y lo mismo sucede con el estrato ulterior de todo el destino humano que el escritor sólo puede entregar en pequeños pedazos: también aquí es formación de un todo mayor a partir de determinadas piezas — pero de tal modo que se unan en la visión total.

Se trata sólo de un ejemplo. Pues en otras artes la sucesión de estratos es distinta a la de la literatura. Además, la serie de estratos de la literatura no se agota con esto; siguen aun los últimos estratos internos. Pero es fácil ver sin más que se ajusta a ella algo parecido, por ejemplo, a la idea de la personalidad; y no en menor medida a todo lo humano común.

Es fácil poner al lado las relaciones en la pintura. La "técnica pictórica" (uso de los colores, manejo del pincel, etcétera), es

formación de modo eminente, pero directamente sólo del primer plano real. La configuración de la espacialidad tridimensional, de la "luz del cuadro" y de los objetos cósmicos es justo formación, pero evidentemente muy distinta y puede variar, frente a aquélla, con cierta libertad. También la presentación del movimiento es una formación de tercer tipo; y tras ella los estratos ulteriores: el de la acción, de la postura anímica, estado de ánimo, sentimientos o el del carácter de personas individuales, etcétera, —cada uno de ellos es formación de tipo propio en el mismo cuadro, transformación de lo real visto o también de lo ideal visto interiormente en la evidencia; pero son otras tantas formaciones distintas que nunca se traslapan, pues cada una tiene su sentido propio en su plano y sólo en él, con selección, concentración y dirección, y nada tiene que buscar en otro. Por ejemplo, no se puede formar la profundidad espacial o las relaciones de luz en el mismo plano en el que se presenta la postura o posición anímica o configurar lo personal— ideal de un retrato donde se trata de movimiento y vivacidad. Cada uno debe experimentar su formación especial en su estrato.

En el fondo, tampoco es algo distinto en las artes no figurativas— en la medida en que haya en ellas relaciones de estratos. Se puede ver bien en la música. Aquí están especialmente separados los estratos externos y los internos: aquéllos se mueven por completo en las unidades graduadas de la estructura de la composición, éstos por completo en el mundo anímico de los sentimientos y estados de ánimo.

Ya esta heterogeneidad —que constituye la maravilla de la música— basta de hecho para hacer unívocamente comprensible el total ser otro de la formación en lo tonal y en lo anímico que aparece. Recuérdese cómo se deja "musicalizar" de modo muy diverso en la canción el mismo tema humano anímico, sin que se pueda decir que sólo una composición le "convenga". Y recuérdese, por otra parte, como se pueden interpretar anímicamente de modo muy diverso, según las circunstancias, obras de música "pura". Y aun donde esta multivocidad encuentra su límite, en lo puramente adecuado al sentimiento, sigue siendo la formación musical de la estructura algo muy distinto al contenido anímico con su formación.

Esto puede verse ya dentro de los estratos externos. Una "estructura de la frase" no está determinada aún por el "motivo musical" (la unidad más pequeña). Y a la inversa: el motivo debe estar bien elegido para construir una determinada frase (por ejem-

pío, un final de determinado movimiento); pero de ningún modo es que haya sólo algo único que sea adecuado para ello. Se puede escribir —diciéndolo críticamente—, según las circunstancias, la misma "frase" sobre otro tema (motivo). Esto sólo se contrapone al lenguaje conceptual aceptado por la teoría de la música, que no separa aquí nítidamente el tema y la estructura y por ello llama a la frase sobre otro motivo *a limine "otra* frase".

Lo que de aquí resulta claro es, además de las conclusiones que ya sacamos, que el peso principal de esa independencia de formación de los estratos del objeto cae en los estratos medios: por lo que respecta al primer plano real es casi algo natural, pues la percepción tiene sus propias leyes en cada dominio sensible; y éstas tienen que cumplirse si ha de haber una efectividad estética. Por lo que respecta a los últimos estratos del trasfondo ya no es tan importante la independencia de la formación: lo ideal salta por encima de lo estrecho —aunque sea puramente estético— hasta lo moral.

Ni el primer plano ni el último y más profundo contenido de ideas son de suyo configuraciones estéticas. La crisis se presenta, en todo caso, en los estratos medios: en los estratos externos más profundos y los estratos internos menos profundos. Son éstos en los que juega la riqueza de lo concreto e intuible y, por ello, donde yace la mayor multiplicidad de formación.

En todo ello, debe tenerse ante los ojos, que la gran riqueza de contenido de la obra literaria, pictórica, musical, etcétera, estriba en estos estratos; y a saber, en primer lugar, en que la formación esté aquí estrechamente graduada. Lo que tiene su gran atractivo en la independencia de cada una de estas formaciones superpuestas.

El "ánimo" elevado a la visión interna —superior— se inunda por la multiplicidad formal. Ve a través de una formación y tropieza de inmediato con otra que está detrás. No descansa, es arrastrado de visión en visión.

c) *Unión de la formación en los estratos*

El segundo punto afirmaba que en la independencia se contiene siempre una dependencia, de tal modo que la formación del estrato anterior alcance para el aparecer del inmediatamente posterior. Ahora bien ¿qué clase de dependencia es ésa? Y ¿cómo se compagina con la independencia de la formación de cada estrato?

A ello se puede responder por lo pronto esto: es la misma dependencia que hemos conocido en la ininterrumpida relación del aparecer. Todo estrato apunta a dejar aparecer al que le sigue en profundidad. Lo nuevo ahora es sólo que se trate de relaciones de formación.

Pero ¿cómo es esta relación una relación de formación? Hasta ahora siempre había parecido más bien que las relaciones de formación y las de aparición se contrapusieran. Se preguntó con toda seriedad si junto a lo bello, que consiste en el aparecer, no habría otro algo bello que resultara puro juego de formas. Y en relación con la ornamentación esto no puede objetarse. ¿Cómo se compagina esto con la independencia de la formación en la sucesión de estratos de la obra de arte?

Es evidentemente erróneo separar tanto la formación y el aparecer. En realidad están estrechamente ligados. Por lo pronto, la diferencia sólo es metodológica: no podemos "analizar" la forma estética en ninguno de sus estratos; es y seguirá siendo el secreto del arte; sólo se deja caracterizar en ciertos rasgos externos. Pero podemos analizar muy bien la relación del aparecer. Por esto se la presentó y examinó para sí antes; como si no fuera ninguna relación de forma. Esta oposición metodológica no debe tomarse como absoluta o como algo que yace en la esencia de la cosa.

Antes de cualquier otra cosa, hay que prevenir de nuevo aquí para no confundir la oposición puesta en duda con la de "forma y contenido". Esta es en parte aparente: "forma y materia" permiten distinguirse unívocamente, pero la materia informe no es "contenido" de la obra de arte —y a saber en ninguno de sus estratos—, sino sólo la conformada. Por ello no puede hacerse aquí mucho con esta oposición. Y sigue siendo cierto que el "contenido" —si se quiere dar validez a la palabra— siempre consiste esencialmente en la forma.

Pero la comprobación de la relación formal oculta en la relación del aparecer sólo puede darse descriptivamente a partir de la estructura de estratos de la obra de arte. Para ello, volveremos a proporcionar aquí una selección de fenómenos, que desde luego no puede estar completa, sino que sólo intenta aprehender la situación en donde es relativamente aprehensible; así, pues, resulta relativamente arbitraria.

Partamos de la plástica, en la que la formación de la materia en el primer plano es en realidad espacial. ¿Cómo logra el escultor dejar aparecer el movimiento y la vida, si sus figuras son inertes

y como tales carecen de vida? Así, pues, esta pregunta trata de la relación entre el estrato real sensible y los dos que lo siguen de inmediato, los estratos externos del trasfondo. Pues el movimiento no es aún vida y ésta sólo "aparece" en él como algo más — que, desde luego, si hay incapacidad por parte del artista puede quedar fuera.

Como ya dijimos, no podemos señalar en su núcleo esencial cómo lo logra. Pero esto sí, es visible, que lo alcanza por la formación peculiar del primer plano (es decir, de la materia real, del tono, de la piedra). No hay otro camino para dejar aparecer el movimiento y, a final de cuentas, la vivacidad.

Es verdad que el artista plástico "forma" directamente sólo la posición momentánea de los miembros en la fase de movimiento elegida; por ejemplo, el luchador en un momento único de su lucha; pero elige la fase de tal modo que el movimiento se exprese mediatamente en ella; así, pues, forma el movimiento de la lucha que quiere mostrar formando estáticamente la fase. Y además hay que llevar hacia la visibilidad todo lo característico de la fase de movimiento (posición, juego de los músculos, etcétera).

Así sucede también en relación con el estrato siguiente: la vivacidad. La vida no es ya algo directamente espacial, lo que el movimiento sí es. Pero la vida se expresa en movimiento; por ello puede expresársela artísticamente también en él. El artista plástico lo hace así al mostrar la tensión y el esfuerzo en la postura de todo el cuerpo. Pero muy bien puede cincelarla en la formación espacial de la fase de movimiento.

El momento de formación del primer plano, que produce esta maravilla, es extraordinariamente sutil. Puede estribar en las menores relaciones de medida. El análisis no puede entrar en estas finezas de la formación; sólo puede apelar a la visión viva, estética, del observador. Hay que ponerse frente al luchador y preguntarse cuáles detalles del grupo dejan aparecer la tensión, la lucha, la vida. Algo se encontrará y se podrá indicar, pero no se agotará la riqueza de la forma, en la medida en que deja aparecer otra forma (movimiento y vida). Con tanta mayor seguridad se siente cómo depende aquí la forma que aparece de la forma visible y cómo la obra de arte consiste justo en que ésta sea suficiente para aquélla.

Y ¿qué hace el compositor para dar expresión a la "pasión" o el "silencio solemne", la "pena secreta", la "nostalgia", la "grandeza sublime" o lo que sea? Obsérvese aquí que todos estos ejemplos están fuera de la música programada y se refieren al

contenido anímico, es decir, a los estratos internos, de la música pura.

No cabe duda, está también en libertad de formar de tal modo los estratos externos de la música que dejan aparecer las formas anímicas correspondientes. No existe ningún otro camino para la expresión musical de la interioridad humana.

Ahora bien, los estratos externos de la música son los que no admiten temas anímicos, sino que se mueven en formaciones tónico-musicales puras y también encuentran en ellas sus propios "temas". Así, pues, ¿cómo puede el músico dejar aparecer la formación anímica en la formación estructural musical?

La respuesta a ello se dio ya *supra* (cap. 14 *c),* sin tener en cuenta el problema de la forma, de este modo: la música está emparentada con la vida anímica fundamentalmente en un punto; ambas se extienden temporalmente, ambas consisten en un fluir, en un continuo tránsito, en el movimiento; ambas se encuentran en el contrajuego de tensión y distensión, excitación y alivio.

Esto constituye la oposición del mundo anímico frente al mundo externo de las cosas tanto como el de la música frente a las artes plásticas. Y por ello la música, en su fluir torrencial, su transitar, su ser móvil, puede mostrar con tanta cercanía y claridad el fluir torrencial, el transitar y el ser móvil de la vida anímica (…1a oscilación, crecida, decrecida, extinción, bramido, asalto, persecución, huida... y la sujeción de estas fuerzas aherrojadas...).

Éstos elementos están ya contenidos en la forma musical misma, la constituyen y son escuchados en ella como tales. Más precisamente: están contenidos en los tres estratos externos del trasfondo musical —desde el "tema" musical hasta la "frase" y la sonata. De ello se sigue que no necesitan ser estructurados dentro de la formación estructural, sino que más bien la formación puramente de composición musical es lo que hace aparecer la formación anímica (excitación, etcétera).

Esta relación puede rastrearse hasta detalles muy finos —por ejemplo, en la solución de los motivos, el efecto tonal de una modulación, la introducción inesperada de un nuevo "desarrollo" o aun sólo de un *pianissimo...* También puede rastreársela dentro de los estratos externos de estrato en estrato; y lo mismo desde el estrato externo más profundo hasta el estrato interno más profundo, etcétera.

Pero con ello no se dice nada nuevo. Lo importante es sólo la relación fundamental misma dada. Y es una prueba evidente

de la dependencia de la formación en la sucesión de estratos; es decir, de aquel escalonamiento del plano de formación, en sí autónomo, gracias al cual la formación más profunda con su aparecer depende de la formación anterior a ella.

Introduzcamos aquí, como tercer terreno, a la literatura. Comparte con la música la temporalidad de la dimensión principal en la que se mueve. También en ella lo que da la plenitud de contenido a los estratos intermedios es la movilidad y el fluir de la vida anímica. Pero el parecido es sólo aparente.

Esto se ve de inmediato cuando se pasa de la relación del aparecer a la relación de la forma. La música puede "copiar" directamente, por así decirlo, el movimiento anímico en la movilidad de los tonos y sonidos; esto no puede hacerlo la literatura o cuando menos sólo muy parcamente en el sonido de las palabras. Más bien, la literatura da aquí el mismo rodeo que nuestro saber acerca de lo anímico en la vida cotidiana: va del movimiento y la mímica a la situación y acción y de ésta a la interioridad de carácter y moral de las personas, y de allí a grupos completos de sucesos, a totalidades de vida y de destino. Corresponde así a los estratos medios, ya desarrollados arriba, de la literatura.

¿En qué medida puede decirse que se trata allí de relación de forma? O, para especializar la pregunta: ¿qué hace el escritor para que aparezcan cosas tan interiores como la situación y la acción en el movimiento y la mímica exteriores, representados especialmente?

Lo hace igual que la vida misma: forma lo externo y visible y lo deja aparecer por medio de la palabra, tal como lo veríamos en la vida cotidiana como testigos presenciales; por esta formación de lo externo —con todos los medios de la selección y la dirección— deja a la vez que lo interno en él se refleje y "aparezca" a la representación. Pues la mímica y el movimiento son traicioneros y siempre dicen mediatamente algo sobre lo anímico, que quizá debieran justo callar y ocultar.

Así forma el escritor de modo mediato por la formación de lo externo los intereses internos: la situación en cuanto está condicionada por tensiones anímicas, la acción junto con el titubeo, la lucha y la decisión.

De modo correspondiente se efectúa la formación en la sucesión de estratos: el escritor forma en la acción el carácter y *ethos* de sus personas; y en esto último y en todo lo anterior junto forma todo un destino humano.

d) *Determinación de la forma desde dentro*

Si se tiene presente todo esto resulta evidente por qué estaban condenados al fracaso los intentos de la estética por solucionar el enigma de lo bello por medio de un análisis formal único. Se consideraba la forma de una obra de arte como algo aprehensible unitariamente. Pero no lo es. Está escalonada y en cada grado es empero forma autónoma que encierra a la vez una dependencia muy determinada. No se había supuesto una relación tan compleja en ella. Y con todo no se ha agotado el momento de la dependencia.

El tercer punto afirmaba: en su efecto total la formación más externa está ya determinada por lo que le es más heterogéneo, lo que pertenece al trasfondo. Esto parece contradecir a primera vista al punto anterior. Ya que éste afirmaba que la formación del estrato anterior debe procurar siempre el aparecer del posterior, con lo cual es evidente la dependencia del aparecer del posterior con respecto al anterior. Pero entonces, el efecto final de toda la sucesión de estratos sería que la formación más externa no dependería de la más interna, sino ésta de aquélla.

Esta aporía descansa en un error. Se soluciona lo mismo que la teórica entre *ratio cognoscendi y ratio essendi:* en la relación del aparecer, la formación del estrato anterior condiciona siempre el aparecer del posterior; en la relación estructural de la obra de arte, por el contrario, y en la relación de trabajo del artista productor es, a la inversa, la formación del estrato posterior la que condiciona la de la anterior. Pues lo que pertenece al primer plano es formado justo de tal modo que lo formado deja aparecer la formación de lo que pertenece al trasfondo. Así, pues, es determinado a partir de los estratos internos más profundos. Son ellos la causa de que existan los estratos externos. Y en última instancia, en este sentido, también la formación del primer plano sensible está determinada por el último estrato del trasfondo.

Se trata de una relación determinante que, en algunas artes, toma formas muy importantes y también muy concretas, de tal modo que de inmediato se sabe de dónde se ha tomado el principio de selección en los estratos medios, a saber, del último trasfondo, quizá de una idea general que debe aparecer concretamente en la obra.

En la literatura existen ejemplos famosos de este tipo, aun cuando no hagan su sentencia precisamente llamativa: la determinación de las pequeñas exterioridades por la "idea" de la cosa. Por ejemplo, la *Luise Millerin* de Schiller; idea: lucha libertaria

de los oprimidos contra el capricho ducal. Esto pasa a través de los caracteres y destinos que ya fueron elegidos para ello; llega las situaciones y maneras de actuar y hasta el habla, el movimiento y la mímica —y de allí al texto escrito de la obra de teatro. Quizá las relaciones sean más claras aún en la lírica, donde la formación de palabras es de inmediato expresión de un estado de ánimo. "Über alie Gipfeln ..." (Más allá de todas las cimas). La sospecha de la muerte suena en cierto modo directamente en los versos.

Tal conjunción del primero y el último verso de la formación artística puede percibirse por doquier en las obras bien logradas, cuando se repara en ello.

En la pintura debiera ser especialmente notable en el arte del retrato; cuando menos cuando se unen verdadero poder creador con algo verdaderamente individual. Aquí el poder consiste esencialmente en el aprehender y hacer visible lo individual. Y en los grandes maestros va más allá de la individualidad empírica —hasta la "idea individual".

Pero ¿cómo expresa esto el pintor? Del mismo modo que la vida expresa y "traiciona" ocasionalmente tales cosas: por pequeños rasgos de lo visible —una sombra en torno a la comisura de los labios, un par de luces en los ojos—, no existe ningún otro camino. Pero en realidad es el camino que pasa por toda la cadena de estratos de la pintura, un camino que no puede acortarse. Pues cualquier eliminación de estratos en la formación plena amenaza toda la obra con falta de unidad y comprensibilidad. Un retrato sólo puede resultar armónico cuando contiene en sí la sucesión continua de las formaciones.

Los ejemplos pueden tomarse de donde se quiera —siempre y cuando se suponga que existen estratos internos últimos. Verbigracia en la música es casi natural que lo ideal sea inmediatamente determinante para lo tonal y, a saber, tanto para los detalles de la estructura como para los temas que son sus materiales de construcción. Así, la solemnidad de la *Novena* sinfonía puede seguirse, claramente hasta sus temas; en consecuencia, éstos están determinados por el estado de ánimo fundamental, enraizados en su idea: un sentimiento humano, amplio, universal. Lo mismo puede decirse de la heroicidad juvenil y despreocupada de la "canción de la herrería" de Siegfried. Y cuanto más debe ser esto válido de aquellas fugas posteriores de Bach (arte de la fuga y *ricercar),* en las que cada uno percibe lo metafísico. Nadie puede decir en qué consiste. Pero es lo determinante hasta el primer

plano de puro sonido. Y sólo quien lo oye es capaz de escuchar la obra correctamente.

En estas reflexiones no se ha tratado de la arquitectura. Es más difícil demostrar en ella la mayor parte. Pero el último punto es claramente visible: cuando menos en la medida en que sirven de base a la construcción ideas generales puede ser válido de ellas el que codeterminan de modo especialmente puro e inmediato la formación externa: sobre todo en las construcciones monumentales. En la construcción de iglesias la aspiración a las alturas que ya no corresponde a ningún propósito práctico. Pero también en la construcción de casas, quizá la síntesis del sentimiento hogareño y del orgullo familiar. Todo esto es visible en la forma externa.

CAPÍTULO 18. *Aparecer y formación*

a) *Independencia y dependencia de la formación*

Lo notable de las investigaciones del último capítulo fue que la independencia y la dependencia en la formación se acompañan en todos los estratos. En sí esta interrelación no es nada nuevo, ya la conocemos a partir de otra estratificación: la estratificación categorial en la estructura del mundo real.

Lo positivo de ello es que esta relación de complemento y sostén mutuo pasa por todos los estratos y lo es de las formas —si bien la forma es justo lo heterogéneo en los distintos estratos.

En todo esto lo importante es que la formación de un estrato individual, aislada, tomada por sí misma, no es de ningún modo la forma estética. La estética de la forma equivocó siempre esto. Quería tomar por sí misma la formación de un tipo determinado, es decir, de un estrato, por ejemplo, en el tratamiento literario de un tema, e investigarla puramente como tal basándose en "leyes". Quizá sea posible hacerlo, pero no alcanza su propósito, pues de este modo no es posible llegar a la forma estética. Ésta empieza apenas con la sucesión de la formación de distinto tipo.

Se trata justo de una relación de complemento y sostén, de una especie de intercondicionalidad, que sin embargo permite que se mantenga una relativa independencia de la formación de estratos individuales. Por ello, cuando se lo ve con mayor detenimiento aparece en cada estrato un contenido propio: por ejemplo, en los estratos medios de la literatura la abigarrada multiplicidad del acontecer, de las situaciones o quizá sólo de los cuadros conjuntos —según sea el estrato y dentro de determinados límites

puede dejarse obrar por sí mismos y gozar cada "capacidad" de este tipo. Y hay que añadir que una obra de arte está tanto más completa y es tanto más rica cuanto mayor contenido tenga en los estratos medios. Pero este contenido es en todo y por todo formación.

Se ve aquí cómo se presenta la interrelación entre independencia y condicionalidad en los estratos. Es muy cierto que los estratos posteriores se traslucen a través de los anteriores y que precisamente en ello estriba el sentido estético de la formación para estos últimos: en la tarea de dejar traslucir aquéllos; pero no por ello es cierto que todo el sentido de los estratos anteriores se agote en ello.

Más bien, cada estrato, junto con la formación artística que experimenta, tiene su propio peso y éste es experimentado por la contemplación comprensiva como contenido propio; desde luego no como "contenido" en oposición a forma, sino en el anterior sentido de "capacidad", donde lo principal es la formación.

Es posible señalar este fenómeno con mucha precisión. Quedemos de nuevo en los estratos intermedios de la literatura: aquí es esencial que "como roncan, duerman"; también el modo en que alguien busca con rapidez testigos antes de abrir una puerta cerrada o de lanzar una mirada sobre un escrito que no le está destinado. Éste es el estrato del movimiento y la mímica; lo mismo es válido con respecto al siguiente, el de la situación y la acción: piénsese en el modo en que trata de escabullirse al ser atrapado en una mentira —puede obrar perfectamente ajustado a su propósito y alcanzar su meta o puede también caer en contradicciones y quedar avergonzado. En ambos casos la conformación plástica de esta multiplicidad tiene, además de plena transparencia con respecto a los rasgos de carácter moral, un valor de contenido en sí mismo, que es experimentado como tal: a saber, como colorido, riqueza, plenitud, semejanza y verdad con respecto a la vida.

Es imposible señalar esto como no sea indicando tales ejemplos y apelando al goce estético de la riqueza determinada. Sería pensable que no fuera necesario tanto detalle para el aparecer del carácter y del destino humanos. Pero aun así se mantiene el derecho a la riqueza de detalles, pues tiene su propio peso: otorga a toda la obra amplitud y un excedente que no carece de importancia.

Sólo así se llega bien a la fluctuante relación entre independencia y dependencia de la gradación de la formación estética en los estratos de la obra de arte. De hecho, justo en relación

con la estética se da la plena formación del detalle de cada estrato totalmente por mor de otro, pero por otra parte también totalmente por mor de sí misma.

No es superfino expresarlo de modo tan sutil, ya que en ambos, lados de esta aparente antinomia hay un valor estético propio. El detalle de la formación en cada estrato —sobre todo en los estratos intermedios— da la riqueza, pero la relación del aparecer da la profundidad y singularidad de la obra de arte.

Sin embargo, la unidad del todo resulta "débil", a pesar de cualquier profundidad, cuando falta formación de múltiples detalles en los estratos intermedios; así también resulta plana la riqueza de una colorida plenitud de contenido, cuando el detalle muy frondoso no muestra su otra cara, la de la transparencia.

Esto se puede mostrar igualmente bien en otras artes. De modo ejemplar se expresa, verbigracia: en la pintura; ya antes vimos que en ella cae el peso más fuertemente que nunca en lo puramente sensible, visible, es decir, en sus estratos externos.

¿Por qué es así? La estética hegeliana estuvo cerca de la respuesta: porque la pintura es un arte sensible-superficial y no va como la literatura a lo interno. Ya antes se hizo notar la equivocación de esta explicación: a la pintura ni le faltan los estratos internos ni se mantiene en la superficialidad visible. Por el contrario, cumple del modo más exacto con la tarea del arte, dejar aparecer todo —aun lo que pertenece a las ideas— en lo sensible; precisamente a esto es a lo que se llama "estético".

Desde luego que por esto el peso está en ella en lo sensible, lo que aquí quiere decir en los estratos externos. Por ello es tan comprensible que todo detalle, por lo que toca a la luz que aparece en el cuadro, tenga un peso propio y dice, puramente por sí mismo, algo acerca de esta luz que aparece; lo que a decir verdad quizá pasaríamos por alto en la vida, haciendo caso omiso de lo que de vida y movimiento debe "aparecer" justo por esta luz. También aquí se trata de la riqueza y plenitud de lo visible por mor de sí mismo —así pues de la riqueza más allá de las fronteras de lo que sería exigible para aquel aparecer. A pesar de la diferencia en las condiciones, es en el fondo la misma relación en la literatura. Aquí lo único nuevo es que en ambos aspectos —tanto de la independencia como de la dependencia— se destaca más el carácter de la formación en cada estrato.

En el fondo en las artes no representativas no es distinto. Sólo que aquí se destaca más la independencia de la formación de los estratos particulares. Por lo demás, esto no es válido para los es-

tratos externos, pero lo es tanto más para el paso de éstos a los internos.

Esto es muy claro en la música. Los estratos externos comprenden lo composicional y esto despliega su riqueza de formación en todo grado de unidad con una independencia convincente: es un puro juego con la forma y también es experimentado como tal. El despliegue de un "tema", su variación, su transformación, ampliación, repetición, combinación con otros temas, su desplazamiento por éstos y su regreso —todo esto son cosas que tienen su sentido y su ley puramente en sí mismas y que no los toman sólo a partir de un contenido anímico que aparece en ellas.

A su vez esto no impide que tal contenido anímico aparezca justo en esta formación graduada de lo composicional. Lo uno se lleva muy bien con lo otro, precisamente la dependencia no perjudica a la independencia. La música de contrapunto es ejemplar de nuevo con respecto a esta relación: su riqueza de formas puede ser apreciada y gozada puramente en sí misma; pero también puede hacer resaltar un trasfondo anímico de asombrosa profundidad.

t) *El juego puro con la forma*

Algo se aclara en el ejemplo de la música: debe haber una •especie de belleza de las formas que no descansa en la relación del aparecer. De no ser así no sería posible un juego tan independiente con la forma. Más precisamente: sería posible desde luego, pero no podría tener una pretensión tan unívoca de efecto estético independiente.

Aquí hay que partir de esta pretensión. No se limita a la música. Reaparece en la arquitectura y alcanza su cima en el arle ornamental; pues allí aparece el juego de las formas totalmente para sí, sin relación de estratos y transparencia. A partir de aquí se vuelve a concretar el problema de la forma.

Ante todo hay algo que debe quedar claro: si se da una belleza en el puro juego de las formas —sin estratificación, etcétera— es improbable que falte por completo en alguna parte. Se debe tratar de encontrar su principio también en las artes representativas. Naturalmente, aquí puede tratarse de las más diversas graduaciones; y éstas pueden explicar muy bien una desaparición tras el ensamblaje de la estratificación y de las relaciones del aparecer.

Por lo pronto esta cuestión se refiere a las artes no representativas. En ellas es desde un principio menos central la relación

del aparecer. Y en mayor medida se refiere a la ornamentación, aun cuando este arte no tenga la misma altura de los otros y en su puro juego de formas difícilmente alcance a la música o la arquitectura.

Ya antes (cap. *7 e) se* mostró cómo en la ornamentación llega el juego con la forma a una independencia que sólo está limitada por la incorporación del ornamento en conexiones mayores de formas, por ejemplo, de una obra arquitectónica. Los restos de la relación del aparecer que pueden adherirse a ella deben quedar aquí fuera del juego.

Puede mostrarse que en la ornamentación sucede algo semejante a los estratos externos de la música: se pone un motivo-forma, un "tema" por así decirlo, y después se lo transforma, repite, enlaza y opone con libre fantasía y en estas transformaciones es unido de nuevo a un todo mayor.

Este esquema se aplica casi a toda la ornamentación. Sólo que desde luego no es tan sencillo; se pueden unir "motivos" de distinto tipo, pueden transformarse juntos o independientemente de otros; en consecuencia, pueden conducir de este modo a una multiplicidad mayor. Por lo que se convierte en un logro mayor y resulta una síntesis superior el dominio del todo por medio de una unidad formal más amplia.

Este juego con la forma puede graduarse diversamente: puede ser muy primitivo —tanto en los motivos como en la elaboración—, puede elevarse también hasta una complejidad considerable y ofrecer entonces a la mirada la tarea de seguir líneas o cadenas de repeticiones, desenredar el juego enlazado, encontrar la unidad del todo intuitivamente aprehensible, pero que no puede abarcarse de inmediato con la vista o unir sus piezas, etcétera.

El agrado del sujeto que contempla al ser atraído por tales "tareas" es evidentemente autónomo, si bien menos profundo que en otras artes. De cualquier modo hay aquí una incitación, una atracción *sui generis:* se piensa involuntariamente en el "juego de las fuerzas anímicas" urgido por Kant, que se inicia por la percepción de tales relaciones de formas y líneas. De hecho, no hay nada que no pueda incitar una ornamentación complicada: contraste, armonía, enlaces, traslapes y enmarañamientos (de las líneas, quizá), superposición, interrupción y continuación de lo interrumpido...

Son estos momentos que ya conocemos en los estratos intermedios de la música y que, como allí, también aquí tienen una clara

autonomía, un hablar por-sí-mismos —sin referencia externa a otra cosa. Y si en la música es posible una independencia tal, a pesar de que la relación del aparecer depende todavía de ello, cuánto más deberá ser posible en la ornamentación, donde falta esta última.

Desde luego lo bello formal del tipo mencionado es mucho más diverso y grandioso en la música. ¿Por qué? La razón de ello no podría estar en última instancia ni en la mayor formabilidad de la "materia" audible (tonos y sonidos), ni en una mayor multiplicidad de sus posibilidades —en ambos aspectos la "materia visible" es cuando menos igual—, sino en que el tono no expresa objetos cósicos, y está pues libre de "motivo" de otro tipo, en tanto que la formación visible cae en temas cósicos a la menor ramificación o complicación. (O debe decirse: la altura tonal no tiene análogo en lo visible, donde el color corresponde ya al sonido. Así, pues, ¿tiene la música una dimensión más?)

Por tanto, la ornamentación tiene el cuidado de precaverse de la cosificación. Esto no es siempre muy fácil. La cosificación reprime el juego puro de la forma —si bien en ocasiones le proporciona incentivos. Pero el incentivo tiene que subordinarse, no debe pasar a primer plano. Por ello podemos reconocer claramente en toda ornamentación que utilice motivos de plantas o animales la tendencia a la estilización. Aquí estilización significa tanto como descosificación: la forma dada por la naturaleza es transformada consciente y expresamente en algo distinto. Este algo distinto es entonces el producto que se ajusta al juego de líneas, al patrón o al entrelazamiento que se imita.

Esto se puede ver claramente en los motivos de hojas o pámpanos de los antiguos, lo mismo que en los motivos de delfines, leones, serpientes o peces. Se puede ver también en los motivos de demonios y monstruos del gótico, que desde luego están ya en la frontera entre plástica y ornamentación.

Toda esta tendencia, que representa una especie de huida del realismo de la forma, es sólo una subclase de lo que ya conocemos en forma general como momento de la des-realización. Sólo que aquí no se trata ya del modo de ser, sino de la forma misma. Esta no debe ya causar el efecto del animal o la planta real, sino de algo completamente distinto que no se da así en el mundo real, quizá al modo en que los "themata" jamás se dan fuera de la música en el mundo real. La multiplicidad producida por el juego de la forma debe ser un mundo para sí y, por lo tanto, tampoco sus partes deben ser válidas como incitación de

algo real. Aquí resulta claramente aprehendible la oposición entre la ornamentación y la pintura y la escultura.

Por ello tiene sentido orientarse justo hacia los motivos primitivos en el problema del juego puro de las formas. Tales motivos están aún muy alejados de todos los motivos cósicos, botánicos o zoológicos. Podría designárselos quizá primero como motivos combinados sólo espacialmente o "geométricos". Esta última expresión no debe tomarse desde luego en un sentido estrictamente científico, sino sólo en el sentido de una intuición geométrica de las formas.

Hace mucho que se cayó en la cuenta de que ciertas figuras geométricas sencillas tienen un encanto estético muy determinado, que es igual con justicia al goce, disfrute estético, etcétera. Y con frecuencia se alabó en épocas antiguas este encanto como la "belleza" de la geometría pura. El que en la Antigüedad se haya considerado al círculo como la "forma más perfecta" y quizá aún más a la esfera, no se basaba de ningún modo en consideraciones especulativas, sino más bien en la simplicidad y claridad intuitivamente iluminadoras de la figura, que ya es experimentada en sí misma como "belleza".

Esto podemos sentirlo aún hoy de modo inmediato. Quizá nos resulte mucho más "bella" la figura de la elipse o la hipérbole; en ello habla ya un oscuro sentimiento de la normatividad que hay en ella. Otros ejemplos son las formas espirales, tanto la de Arquímedes como la logarítmica. Puede seguirse la serie hacia abajo —hasta los rombos y rectángulos, cuadrados y triángulos; sólo que aquí el sentido estético de las formas de los humanos ya no es tan general. Pero tampoco lo es en otros terrenos.

Si ya se ha llegado tan lejos en el juego de la forma como para poder darse cuenta de estos inicios primitivos, también pueden sacarse las consecuencias: que desde ellos lleva hasta la gran riqueza de formas en la música, lo mismo que los estratos intermedios de otras artes, una sola gran línea de gradación.

No se debe obstruir esta comprensión por el supuesto de que existe una oposición abismática entre lo bello que aparece y lo "bello formal". Más bien, lo que muestran los ejemplos geométricos es que hay aquí un franco paso continuo: de ello da testimonio el presentir sensible de las leyes de la figura en el contemplador ingenuo, es decir, en el que no está orientado científicamente. Pues en este presentir se reconoce claramente un residuo de la relación de aparecer. Recuérdese aquí la doctrina schopenhaueriana de carácter intuitivo de la comprensión geométrica.

Lo mismo sucede a la inversa. Tampoco decae nunca la alegría estética en el juego de las formas por mucho que se suba en las artes representativas. Ya se lo mostró en la música; se puede ver con una nitidez casi igual en los estratos intermedios de la literatura y de la pintura —a saber, siempre que en ellas constituya la multiplicidad de los detalles una magnitud estéticamente independiente. Pues este detalle es formación eminente —y a saber mucho más allá de las necesidades del dejar aparecer.

Así, la unión es comprensible desde ambos lados y el continuo de la gradación en el estar una dentro de otra "dos bellezas" es del todo perfecto. Pero no debe olvidarse que el principio de la una y de la otra siguen siendo muy diversos.

c) *Arte plano y profundo*

Esta gradación lo es a la vez de profundidad. Se la percibe en la ornamentación, antes de cualquier meditación acerca de que se trata de un "arte plano"; y a nadie se le ocurriría colocarla al lado de las obras literarias o musicales de grandes maestros. Así, pues, el continuo va desde el efecto estético más plano hasta el más profundo. Y el problema que con ello surge es sólo éste: ¿cómo se relaciona el grado de profundidad del efecto estético con el predominio de la relación del aparecer o del juego de formas?

Ante todo debe quedar en claro que la persona que se acerca con seriedad al arte considera siempre sólo válido el "gran arte" —en realidad, es el único que considera arte. En cualquier circunstancia éste tendría que ser el arte profundo; donde puede entenderse "profundo", sin parcialidad, como aquel arte en el que dominan los estratos internos, en especial los últimos, que contienen siempre lo referente a las ideas.

Esta opinión puede honrar a sus sostenedores —toman muy en serio el arte—, pero no es acertada. Existe también, desde luego, un arte plano; por lo común, lo denominamos "arte ligero". Y éste no es de ninguna manera sólo un arte inauténtico. Puede pensarse en la novela de moda, en la música de baile y la opereta, en las divertidas caricaturas. No cabe duda de que en "arte ligero" el peligro de desviación es mucho mayor que en el serio y profundo. Pero es una equivocación concluir de ello que no sea un arte auténtico.

Más bien lo que sucede es esto: también dentro del arte ligero hay buenas y malas obras; por ejemplo, en la opereta, en la música de baile, en la novela de moda. Desde luego, tales obras se

dirigen, aunque estén artísticamente logradas, a una sensibilidad, una contemplación y un goce más superficiales; sirven a la diversión, al esparcimiento, el descanso. Pero también esto pueden lograrlo de manera artísticamente perfecta o sin arte alguno. Y sólo en este último caso las percibe el artísticamente enterada como obras fallidas —como *Kitsch.* Aquí *Kitsch* debería entenderse como la producción barata de ciertos efectos —por lo común efectos sentimentales— que no se justifican ni por la formación ni por el aparecer de algo.

Desde luego es cierto que quizá es mucho más fácil producir obras de arte planas que profundas. Pues se necesita una originalidad mucho menor, una genialidad mucho menor. Sin embargo, existen obras geniales de música plan: ligeras, pero de gran belleza.

La gradación de plano y profundo se da en todas las artes con excepción, desde luego, de la ornamentación. Pero sí se da en toda la serie de las artes: es evidente que la profundidad de la literatura y la música no la alcanza ninguna de las otras artes; cuando menos no la que tienen las grandes obras, y la pintura y la escultura pueden por su parte tener una profundidad mayor que la arquitectura. Cuando menos, si se considera la totalidad. Aunque es evidente que la gradación dentro de las artes es mucho mayor.

Pero ¿en qué consiste en realidad esta gradación? ¿Qué es el arte plano, qué es el arte profundo? Se puede responder a ello con el acto receptivo: hay efectos superficiales y efectos profundos — sobre el alma del hombre. Pero la participación del yo es siempre distinta: ser apresado, ser conmovido, ser perturbado o mero ser tocado, ser incitado ... Así como la diversión es diferente de la elevación gozosa, así aquí se tocan con distinta profundidad los estratos de la vida anímica.

Pero esto es sólo copia de lo que el objeto mismo contiene de formación estratificada. Ya que ahí está la diferencia: ¿en qué estrato o estratos descansa el goce de la obra de arte?

Y de nuevo: no es como si al sobrepeso de los estratos más profundos del objeto correspondiera también la reacción anímica más profunda. Esto es pensar de modo demasiado sencillo: así una novela escrita de manera abstracta debería tener el efecto artístico mayor, porque da qué pensar psicológicamente. No puede ser así, porque le falta la intuitividad y cercanía vital; ésta se encuentra en los estratos medios, en parte hasta en los estratos externos y aun en el primer plano sensible. Muy semejante es la que ocurre en la pintura: figuras míticas de sentido profundo a

las que les falte vivacidad, movilidad, fuerza en el color y plenitud luminosa, no pueden tener un fuerte efecto estético; el "sentido profundo" de su simbolismo permanece inintuible.

¿Cómo es pues en realidad la relación? La belleza en las artes está muy mediatizada: la mirada pasa por una serie de estratos, cada uno de los cuales deja "aparecer" al posterior y en cada estrato es la formación especial de su contenido la que lo lleva a cabo, que más allá de ella abarca juguetonamente esa multiplicidad que constituye la riqueza de la obra de arte. Desde luego, esto es sólo recapitulación de lo dicho más arriba. Pero contiene el fundamento para la respuesta a la pregunta planteada. Pues la belleza mayor es la más profunda.

Ahora bien, es más profunda la belleza en la que la mirada tiene que pasar una serie mayor de estratos. Aquí no se trata tanto de que existan justo los estratos últimos y más profundos o de que estén claramente formados los dos más internos en el trasfondo de la poesía y la música; más importante es la serie de los estratos mismos, su diferencia y multiplicidad, como también la multiplicidad de sus detalles. Pero esto último es asunto de la pura formación o del jugar con la forma.

Así, pues, la profundidad no depende en modo alguno de la oposición entre la relación del aparecer y el juego de la forma. Desde luego es verdad que este último siempre resulta plano por sí solo; y también que cualquier belleza más profunda depende de la relación del aparecer. Pero el juego de la forma puede ser muy profundo, cuando está estratificado a su vez y muestra independencia en cada estrato. Y la fuerza del dejar aparecer está unida a su vez en cada estrato a la formación que le es apropiada. Por ello, el momento principal en el efecto mayor y profundo de la belleza no es tanto la "profundidad absoluta", cuanto la profundidad del estar acoplados en serie.

Esta profundidad es, pues, la profundidad relativa de la relación del aparecer. Pero para su efecto no es indiferente cuánto se contenga de multiplicidad conformada en el estrato individual. En otras palabras: su significación estética es a la vez una función de la riqueza en el juego de las formas. De ello dieron prueba los estratos medios de la música y de la literatura, la riqueza de detalles. Y en la pintura había algo semejante, sólo que más en los estratos externos.

En oposición a ello, aquí debemos comprobar esto: la significación estética de una multiplicidad conformada en un estrato individual particular —quizá en uno intermedio— no es en

modo alguno una función de su belleza propia, tomada independientemente para sí. Esto sería en sí muy imaginable; pues si se da en general una belleza del puro juego de las formas, al lado de la relación del aparecer y con independencia de ella, entonces es fácil suponer que en la sucesión de estratos por la que pasa la visión, cada estrato debe mostrar una belleza formal autónoma; y después se podría opinar que la falta de belleza formal en un estrato o en varios tendría que tener como consecuencia una disminución del valor estético o aun su total anulación.

Esto es un error: lo esencial para el valor estético del todo es sólo la riqueza y la multiplicidad de los detalles en el estrato particular —desde luego, su unidad también—, pero no la belleza formal autónoma en él. Este postulado es válido, naturalmente, sólo en las artes figurativas; pero allí es muy conocido. Estas artes pueden representar también muy bien lo feo y deben hacerlo así en determinados temas que caen en sus dominios; sobre todo en la pintura (en el retrato) y en la literatura (en la descripción de caracteres y ambientes).

Allí, en los estratos medios, puede estar todo lleno de lo feo, de tal modo que al lector delicado le falte el goce estético; pero lo feo como material no impide la belleza de la forma en otros estratos, sólo que no en la aparición.

d) *Forma y contenido en la estructura de los estratos*

Ya se dijo antes que "forma y contenido" no se separan entre sí y apenas pueden ponerse en oposición. Más bien resulta comprensible en todas partes que la forma misma es el contenido de las obras de arte. Lo que resta es la doble oposición de "forma y materia" por una parte y "forma y material", por la otra. De ambas se mostró que la formación de un tema en una materia es siempre tal que no se trata aquí de dos formaciones, sino de una.

Así, pues en tanto se entienda como contenido el "material", nada puede objetarse a la combinación "forma y contenido". Sólo que así se amplía el término "contenido" hasta lo general del último estrato del trasfondo, que nunca se disuelve en "material".

Por lo que se refiere a la identidad, con tanta frecuencia afirmada, entre forma y contenido, el sentido justo de esta afirmación es muy sencillo e inocuo, solo que siempre se lo expresa mal: a saber, el contenido (material) de una obra de arte únicamente existe en la formación del artista. Lo que está de este lado de la

formación artística no es aún el contenido de la obra de arte; es sólo una especie de materia prima que puede incitar al artista.

Aquí, la persona no artística puede formarse sin duda representaciones falsas del trabajo productivo del artista. Por poco que pueda verse a través de este último, algo debería resultar sin embargo visible: que tampoco el creador forma posteriormente el material que escoge, sino que ya lo prueba en las formas en el momento mismo de la elección. Y para el espectador sólo existe "en" la forma que se le ha dado.

Esto se comprueba si ponemos aquí lo elucidado antes: la formación estética de un material sólo es posible por su sacarlo de su contexto real, por la elección y la omisión, la condensación de lo que se extiende y complica ampliamente en la vida. Todo esto es ya formación del material. Así, pues, éste no se hace por ello "idéntico" a la forma, pero sí resulta inseparable de ella.

Esto corresponde también a los hechos: no experimentamos una obra literaria o pictórica como algo doble, como forma y contenido, sino absolutamente como un todo cerrado, como un contenido formado unitariamente, en el que no pueden distinguirse ambos aspectos como tales. La distinción la hace sólo el intérprete y por lo común ni siquiera él, sino sólo el teórico.

Sólo éste toma conciencia de lo que hemos llamado la transformación. Ya la palabra indica que el material que se tomó tenía ya una forma. Esta se quita y se le da otra al material; sólo así se convierte este último en contenido de una obra. Pero justo esto es lo que únicamente sabe quien reflexiona sobre ello; el intuitivo no lo sabe y el creador no necesita "saberlo". En él, la visión interna "aporta" sencillamente la formación.

Muy distintas son las artes no figurativas. Sería erróneo dejar que el contenido de la música sólo apareciera en los estratos intermedios, en lo anímico; principia ya más bien en la parte de composición. Pero allí es del todo idéntico a la formación.

Lo mismo puede decirse, *mutatis mutandis,* de la arquitectura. La composición con vistas a un fin, la composición espacial, lo mismo que la composición dinámica, son eminentemente formación; pero justo con ello constituyen a la vez el contenido esencial de la arquitectura. Que más allá de ello haya otro "contenido" —ideal— en nada lo hace cambiar. Pero también este otro contenido es en sí algo formado —y no sólo "formado de piedra", sino también en su superficie, como algo anímico.

Tenemos que volver aquí una vez más al problema de lo feo como material de lo bello — así, pues, también como "contenido"

de lo bello. Hasta ahora sólo se había mostrado en determinados ejemplos que en la insertación sucesiva de los estratos, junto con su transparencia, la formación de cada estrato individual, tomado para si, no tiene por qué ser bella. Cuando menos en las artes figurativas, ciertos estratos intermedios —allí donde se despliega la riqueza del contenido— soportan una dosis considerable de lo feo. Sucede así en el retrato, en la novela, en el teatro.

La primera aclaración sobre ello fue que aquí lo que importa es la riqueza de los detalles, pero no lo bello formal; pues la profundidad de la belleza aumenta con el número y la riqueza de los estratos por los que pasa la mirada. Pero esta aclaración no es del todo suficiente. Por ejemplo, no explica que en las artes citadas la aparición de lo feo en ciertos estratos intermedios puede tener un efecto aumentador, a saber, profundizador y engrandecedor de la belleza de toda la obra.

Hay varias razones plausibles de este fenómeno.

1) todo el contenido tiene subyacente un fenómeno de contraste, por ello, la fealdad puesta junta a lo bello hace que éste destaque;
2) las artes figurativas deben buscar la cercanía concreta a la vida, de otro modo parecen falsas. Pero la cercanía a la vida sólo puede lograrse aceptando lo feo en el material;
3) cierto realismo obra como riqueza y plenitud, indiferente de su belleza o no belleza. Sólo se trata de meterlo en el marco dispuesto.

Estos puntos hablan por sí mismos. Lo importante es que tienen validez en la sucesión de estratos, tanto hacia adelante como hacia atrás. Por ejemplo, en la pintura se trata de una belleza muy de primer plano y sensible — quizá en el retrato de un hombre notoriamente feo. La no belleza en la formación del estrato de atrás (más profundo) no perjudica la convincente belleza del de adelante, quizá la configuración de espacio, luz, color y movimiento (Frans Hals, Goya, etcétera).

En la literatura sucede, por lo común, lo contrario: los estratos del movimiento y la música, de la acción y la situación pueden contener mucho de feo; y aun el estrato de la formación de caracteres. Pero esto no impide que en los que siguen —quizá en los del destino humano— surja una belleza de trasfondo. O aún más profundamente en los últimos estratos. Piénsese aquí en las figuras de Raabe y de la novela realista moderna, y también en las figuras de Shakespeare o Ibsen. Nos repugnan en muchas

particularidades, pero justo por ello la imagen de conjunto resulta colorida y rica y se profundiza la línea del destino.

Lo común en la literatura es, desde luego, que en los estratos medios no surja lo repugnante estéticamente tanto como lo repugnante moral — con frecuencia mezclado con los rasgos auténticos de lo feo. Y aquí debe quedar claro que, como regla, en la vida lo "moralmente no bello" (justo así lo llamamos) obra también como no bello estéticamente. Aquí entra toda irreverencia, debilidad, desorden, inconsideración, burdo egoísmo.

A partir de aquí se podría justificar en cierta medida la teoría aristotélica de φόβος y οέλς . Ambas expresan un acompañar del sentimiento a los sufrimientos de las personas representadas; sólo que es poco, habría que añadir algunas otras formas del acompañar: la esperanza, la espera, la co-alegría, el co-amor y el co-odio, la ira, el rechazo, etcétera.

Tanto lo positivo como lo negativo "arrastran", permiten co-vivir, y ambos son sólo un paso para dejar aparecer la imagen de algo mayor. Desde luego, este algo mayor no tiene por qué estar en una χάιαρσις ni tampoco en un proceso del espectador. Más bien debe estar objetivamente en la imagen de la vida que allí aparece.

CAPÍTULO 19: *Teoría de la formación estética*

a) *Sentido estético de la forma*

En la estética del siglo pasado desempeñó un gran papel el pensamiento del sentido de la forma; naturalmente era mucho mayor ahí donde se estaba lejos de la relación del aparecer y se trataba de retraer la belleza a un puro juego de formas. Por parte del acto se extendió entonces la concepción de que el arte era cosa del sentimiento con lo que la parte de la visión resultaba pequeña.

Ya antes se ha mostrado dónde puede contemplarse el principio del sentido de la forma en casos muy primitivos: en lo "bello geométrico"; los ejemplos fueron el círculo, la elipse, la hipérbole, la esfera — aunque también figuras de tipo romboide o rectangular. Habría que agregar el polígono regular y las figuras de estrella inscritas.

A esto no hay que hacer muchas observaciones. Si se busca una razón por la que dichas figuras son bellas, no hay que buscarla en finezas metafísicas o psicológicas, sino en relaciones muy sencillas y primitivas: por ejemplo, en primer lugar en la unici-

dad intuitivamente captable de la figura, una manifiesta unidad de multiplicidad. Detrás de la cual está aún la oscura conciencia de una regularidad o un ser conforme a leyes, acerca de lo cual nada sabe todavía la conciencia que intuye.

Hasta aquí el pensamiento del sentido de la forma nada tiene de problemático. Esto se inicia cuando se enlazan con él determinadas aclaraciones psicológicas. Y de éstas hubo bastantes. Todas caen en el error de retraer el fenómeno de lo bello y de la alegría que proporciona a relaciones extra estéticas.

Así, por ejemplo, se arguyó (E. von Hartmann) que una línea quebrada —la que va en zigzag, *verbi gracia*— es más difícil de seguir que la curva u ondulada y por ello no resulta tan agradable para el ojo que la sigue. Por ello se la experimenta como no bella y en cambio la línea ondulada como bella. Se busca la razón en la estructura muscular del ojo que se ve forzado a reacomodarse continuamente a la línea quebrada. Lo mismo debería ser válido con respecto a la línea perfectamente recta frente a otra ligeramente combada (y a ello se remite el que la arquitectura griega evitara las líneas rectas).

Ambos modos de aclaración causal acerca del sentido de la forma nos proporcionan una metábasis completa y esto en más de un respecto: primero se transforma el valor estético en un valor de lo agradable, es decir, se lo retrae a un dominio axiológico mucho más bajo. En segundo lugar, la aclaración misma ni siquiera es puramente psicológica, sino más bien fisiológica, y por ello el momento auténticamente estético no puede apresar, en el llamado sentido de la forma, un placer auténticamente estético. Lo que significa que tampoco el sentido mismo de la forma es puramente estético. En tercer lugar, la argumentación es también falsa por su contenido: la línea quebrada no es apresada por lo común en "un seguimiento", sino en la imagen total, en la mirada general; lo mismo es válido con respecto a la línea ondulada. Así, pues, no existe aquí causa alguna para una degradación del valor estético. Y aunque la hubiera, debe tener otras causas.

Como ya se ha dicho, las otras causas están en el oscuro sentimiento de una regularidad. Esto basta por completo para aclarar sentidos de la forma de tipo tan sencillo y primitivo. Lo único que no debe hacerse es tomar tal sentimiento como algo intelectual y considerarlo como un saber secreto.

Como si se tratara de afirmar tal rectificación, encontramos en estas mismas teorías ejemplos de tipo dinámico que renuncian a cualquier psicologizar o fisiologizar y proporcionan a su vez

argumentaciones del tipo mencionado. Por ejemplo: la curva que traza una piedra al ser lanzada es experimentada como algo bello, ya que en todo momento experimentamos intuitivamente el equilibrio entre la fuerza de lanzamiento y la fuerza de gravitación. De igual manera puede precederse en otros terrenos: allí está la notable forma aerodinámica en el cuerpo de los peces y las aves; y mucho antes de que el hombre sospechara algo siquiera acerca de la línea aerodinámica, existía un sentido intuitivo de la ley interna de esta forma...

Tales ejemplos muestran con claridad de qué trata en realidad el sentido estético de la forma: detrás no hay nada "agradable" o "fácilmente ejecutable", sino el contacto con una relación fundamental interior y regular. Y no se desconocerá que esta especié de contacto nos lleva de nuevo muy cerca de la relación del aparecer. Aquí bien puede decirse que la ley "aparece" en el ejemplo material concreto; así, pues, éste es transparente. Y quizá fuera imaginable que en última instancia pudiera retrotraerse al aparecer todo lo bello del juego de las formas.

Esto puede formularse de modo más general así: "se experimenta como bella la forma que permite ver un principio conformador". Así la proposición podría tener una mayor generalidad.

Pero hay un fenómeno que va en contra de ello: existe también una forma que no permite justo el surgimiento de un principio conformador y que, a pesar de ello, es experimentada como bella; una forma en la que lo bello es la irregularidad o desorden y que salta a la vista como tal. Por ejemplo: los grabados de ciudades antiguas construidas en diversas épocas —abigarrada cercanía de lo heterogéneo y, sin embargo, profundo atractivo ... o: la forma de una aldegüela de techos rojos, sobre el paisaje verde con caminos irregulares... o: la intersección de las líneas del bosque y de la montaña en el paisaje... algo muy irregular. Otra cosa —antes mencionada— el cielo estrellado: aquí sólo puede encontrarse un principio a la ordenación de los grupos de estrellas... por ejemplo, las figuras míticas.

La solución del problema: también lo "accidental" tiene cierto principio —aunque sea sólo la ley de la "dispersión". Esta ley, que se retrotrae a la del "gran número", sólo es aprehensible en un gran número de casos; si son menos es muy pálida, sólo un indicio.

Pero esto es lo que sucede con los ejemplos aducidos: la aldegüela resulta de hecho irregular; sólo en la igualdad de las granjas tiene un cierto principio, y esto puede notarse muy bien

a distancia. El grabado de la ciudad es ya más conciso: mucho de lo que es semejante por su especie y estilo se junta por sí mismo... En las líneas de bosque y montaña se esconden ciertas oposiciones de tipo material, que hablan justo a partir de la aparente irregularidad (líneas de bosque en cumbres llanas, más atrás líneas de montaña en una elevación empinada, en hundimientos y picos.) Esto puede anularse lo uno a lo otro. Aquí todavía no se contienen casos de verdadera "regularidad accidental" mayor —como, por ejemplo, en los agolpamientos de estrellas, cuya forma es eminentemente valiosa desde el punto de vista estético.

b) *Empatía y actividad*

En todo esto puede verse que la idea de los sentidos de la forma tiene algo correcto cuando se la aprehende de acuerdo con el fenómeno. Pero esta aprehensión no se discute. Quizá se la habría podido apoyar desde el lado del objeto por medio del concepto de la cualidad formal en el sentido de las actuales teorías sobre la figura; pero entonces no se tenían aún tales conceptos.

Así se incurrió en rodeos arriesgados. Uno de los más extraños es el de la teoría de la empatía. (Th. Lipps y otros). Tomado en su sentido preciso, el concepto de empatía es muy fructuoso estéticamente; sólo perdió esta cualidad por una teoría determinada y demasiado complicada.

Piénsese ¿qué puede hacer el pintor retratista sino "empatizarse" en los rasgos faciales de la persona? ¿*O* el escritor que toma de la vida una figura para su drama? Cualquier entender analizador y psicologizador no basta aquí, llega además demasiado tarde. Lo que se necesita es la mirada intuitiva que apresa al vuelo lo esencial y lo retiene junto con sus distintivos externos. Pero ¿cómo alcanza el hombre tal intuitividad del ver, que es a la vez un penetrar con la mirada y un destacar amorosamente lo humano esencial y valioso?

Sabemos que en la vida es, cuando mucho, el amante el que logra ver así a un ser humano. La mirada amorosa tiene la compenetración sentimental interior con el objeto del amor. De este aspecto sentimental se trata, es el momento de apertura en el acto de visión. No es un secreto que en el fondo el pintor y el escritor lo hagan también así. Aquí el supuesto es un cierto amor por el objeto, un penetrar, una entrega —sólo que sin el acento personal, sin la puesta real por la persona que exige el

verdadero amor. A este tipo de entrega muy sentimental e intuitivo, que es un co-vivir, co-alegrarse, co-sufrir, aunque sin ser una puesta real por la persona, es a lo que se refiera el sentido correcto de empatía.

Pero en realidad sólo este sentido se justifica en estética. Corresponde al primer sentido de la palabra: por empatía hacia personas o contextos vitales completos queremos referirnos a una comprensión sentimental de ellos o un penetrar en ellos.

Esto debiera bastar para la estética. Pues es bastante también para el acto receptor del contemplador: también de él puede decirse que tiene "empatía" hacia las personas y el pedazo de vida representados. Y uno no querría dejarse arrebatar el buen sentido de tal empatía. Ya es de lamentarse que este concepto de la empatía, bueno y natural, haya sido recogido y transformado por la teoría. Pues hay artes en las que es imprescindible: la música, la arquitectura, la ornamentación. Esto es fácil de ver. En la música se trata de un co-balanceo interior, anímico, un acompañar sentimental a la dinámica de la obra tonal. Sólo de este modo puede el oyente compartir el contenido anímico de la música: pues este contenido no es más que pura dinámica sensible.

La música es el único arte que penetra en tal forma en el humano que lo conmueve en lo más íntimo y lo lleva al co-balanceo. Aquí un concepto como "empatía" resulta indispensable: quien oye musicalmente "vive" de hecho al "sentir" con la música. En la arquitectura puede hablarse cuando menos de sentir el ritmo de la forma ("forma" entendida en sentido amplio como "composición"); y en la ornamentación se trata de un suave acompañamiento del juego de líneas, un co-balanceo optativo. También en este caso con la forma.

El agregado "con la forma" es esencial. ¡Pues sólo así entró el concepto de empatía en el capítulo sobre la forma! ¡También sólo así es posible separarlos y limpiarlo de sus adulteraciones psicologizantes!

El material de prueba más fuerte acerca de que se trata de sentir la forma se encuentra de nuevo en la música. Ya un experimentar musical muy primitivo sigue cuando menos interiormente el ritmo del compás: al bailar, al marchar, aun al trabajar. Más profundo es el cantar interior o exterior de motivos, temas, melodías, frases completas, escalas. Aquí la empatía llega muy lejos. Y se advierte su fuerza cuando falta del todo, cuando se rechaza interiormente un "tema", es decir, cuando no se

quiere ser apresado y conmovido por él; entonces algo se obstina en nosotros contra la empatía, por ejemplo, en el canturreo. También el acompañamiento de los estratos internos y de su contenido anímico toma aquí el camino que pasa por la forma musical y la empatía hacia ella. Esto último es justo a la vez la empatía hacia la dinámica del sentimiento.

Más difícil es decir en qué consiste la empatía hacia la forma en la arquitectura. Aquí no tiene la figura del acompañamiento; la arquitectura no penetra en nosotros. A pesar de ello, sus formas nos apresan y nos llevan a una vida que no es la nuestra: sentimos su dinámica, lo macizo, lo pesado, lo que se despliega libremente hacia arriba, en lo limitado por proporciones finamente calculadas, la victoria sobre la pesantez y la triunfal superioridad sobre ella.

Lo mismo sucede en la literatura, si bien aquí la posición del lector en relación con el tema y el contenido oscurece el contacto con la forma. En realidad, el contacto con los héroes es justo contacto con la forma, sólo que con aquella que constituye el contenido esencial de la figura (formación del carácter, del destino, etcétera).

En esta medida, la empatía se disuelve por completo en sentido de la forma. Pero la psicología de la empatía no se detuvo allí. Quería más, quería aclarar y para ello se inventó un esquema: el sujeto receptor había de estar activo en el objeto (al contemplar la roca realizar el "eregirse") —con lo que resulta difícil de entender cómo el gusto en la actividad propia pueda ser un criterio de valor de la cosa "en la" que está activo el sujeto. De hecho los ejemplos se manejan de manera muy arbitraria. En el mejor de los casos se logra una explicación causal psicológica.

La única pregunta seria en ello es ésta: ¿existe una actividad del sujeto aprehensor en el objeto estético? A ello debe responderse afirmativamente, aunque en un sentido muy diferente al que le da la psicología de la empatía. Pues este actuar no consiste en un poner o proyectar nuestros sentimientos dentro del objeto, sino en una visión reproductora de orden superior, en la visión a la que se abre el trasfondo de la obra de arte estrato por estrato. Esta función activa no es algo nuevo. Es idéntica al papel del sujeto receptor en la relación cuádruple propia de toda objetivación. Y en tal medida ni siquiera es algo específicamente estético. Todo leer y entender, aun intelectual, lo contiene. La única diferencia es que en la comprensión de la obra de arte está estrechamente unida a la aprehensión intuitiva y al co-sentir interior y "sentimental" de la forma artística.

c) *Formación y autorrepresentación*

Como final de estas reflexiones debe pensarse aún en otro aspecto del principio formal, que en realidad es evidente, pero al que no se le presta suficiente atención: concierne a la formación en cuanto objetivación —en realidad debiera decirse, en cuanto aspecto de la objetivación en el objeto artístico. Pero esto significa que apenas en el dar forma se posibilita la objetivación en cuanto tal. Esto es bien sabido. Pero lo que aquí importa es la relación de este estado de cosas con el sentido de la forma y la empatía.

Esta objetivación no desempeña ningún papel esencial donde ya existen temas objetivos. Allí la formación —y con ella la objetivación— es sólo transformación, como ya vimos. Sucede así sobre todo en las artes figurativas, aun cuando tampoco en ellas se disuelva así la formación; se forma en ellas algo muy distinto e ideal.

Pero la objetivación tiene una gran importancia en las artes no figurativas, en la música y la arquitectura: aquí se trata justo de que algo que existe no objetivamente en nosotros se nos haga apresable sólo por la formación y la objetivación. En la música, la configuración tonal es una objetivación tal por la formación —y en este caso por una formación libremente inventada que no existe en ninguna parte del mundo. Pero lo que esta formación hace apresable es ese flujo y oleaje de la vida anímica que no es apresable de ninguna otra manera, sus emociones más delicadas y leves, su vacilar y padecer, su fuerza y su lucha, sus ímpetus y rendición ...

Si se ve sobriamente lo que esto significa en realidad y, por tanto, lo que es la esencia de la formación en cuanto objetivación, debe decirse: es nada menos que esto; que el hombre se haga visible a sí mismo —o también: que se enfrente a sí mismo, no sólo de tal modo que tenga la vivencia de sí mismo, sino también que vea a sí mismo. Pero sólo como objeto puede hacerse visible a sí mismo, sólo como objeto está fuera de sí mismo. La formación objetivadora realiza este estar fuera de sí.

En la arquitectura este objetivarse a sí mismo es más oscuro, más enigmático, pero no menos eficaz. Lo inapresable de la esencia humana se despliega en formas que, al parecer, nada tienen que ver con ella, pero que llevan, precisamente como formas de despliegue suyas, los rasgos de su esencia y la sacan a la visibilidad.

"Visibilidad" puede tomarse aquí en un sentido literal. Puede añadirse: lo inapresable sale en la materia más burda y en la representación más pesada y duradera. El hombre, al construir su casa, se construye siempre a sí mismo: la expresión de la propia voluntad vital, la concepción de sí mismo (como en el vestido) y aun el desconocimiento de sí mismo.

Aunque muy pálidamente, algo semejante es válido también en la ornamentación. En cierto sentido la objetivación de sí mismo es aquí quizá más pura: es el puro juego con la forma como tal, está aún más separada del fin práctico. Y hasta el rasgo lúdico evidente, que tiene aquí lugar en una altura determinada, resulta delator, descubre al hombre donde no se sospecharía. Todo juego es transparente.

Así, pues, en cuanto al problema de la forma no existe una diferencia tan grande como podría pensarse entre artes figurativas y no figurativas. El secreto de la cuestión es que el hombre se representa a sí mismo en todo arte, aun cuando trabaje en una formación muy distinta.

Sólo que el "a sí mismo" no debe entenderse aquí jamás de modo personal. Como regla se abre en algo más general; por lo común en un tipo humano, aunque también puede ser lo absolutamente humano. Esto es válido asimismo de las autorrepresentaciones, al parecer individuales, de la personalidad artística, por ejemplo, el autorretrato del pintor, de la novela-confesión del escritor que presenta su propia vida; al verdadero artista la materia le crece en amplitud y más allá de lo personal; y justo por ello encuentra un eco tan grande.

Aquí la música tiene ventaja frente a la literatura. Lo que mediatiza de la vida anímica en sus estratos internos, persiste siempre en una cierta generalidad. Se ha llamado a esto la "indeterminación" de la música y se lo ha caracterizado como una falla (Hegel, Vischer). Pero es también una ventaja. Pues aquí se enraiza la libre interpretación: a saber, que una y la misma música pueda significar algo muy distinto para muchos oyentes. Su formación no es precisamente la de un objeto individual —una figura humana determinada—, sino desde un principio la de algo típicamente humano. Y ésta es la razón por la que en la música vocal queda siempre un espacio de juego entre la palabra y el tono.

Lo sorprendente es que a pesar de ello no le falte concreción. Simplemente la intuitividad de la forma es fundamentalmente distinta en el reino de lo audible o en el reino de lo visible: aquí

se aferra al objeto individual (materia, tema) y no puede separarse de él; allí, por el contrario, depende del motivo musical y de la estructura de la composición. Pero el "motivo" sólo lleva el contenido anímico; nunca es idéntico a él, siempre le es trascendente en cuanto al nivel.

d) *Separación del creador por la forma*

La forma como objetivación de sí mismo del creador —sea voluntaria o involutaria— no debe menospreciarse, ya que de ella depende el momento de la conciencia de sí, de la compresión de sí; aquello, pues, que Hegel llamaba el "ser para sí del Espíritu". Y puede añadirse que no carecía de razón al sumar las artes al "Espíritu absoluto" —si se presupone que el saber de ellas hace al Espíritu "absoluto".

Esto ya no pertenece a los caracteres auténticamente estético del arte; es más bien una función cultural general que cumple; casi podría decirse que se trata de una función metafísica del arte. Pues de hecho existen cosas que el hombre sólo puede aprender a entender por medio del arte.

Sin duda alguna, estas cosas se refieren a él mismo. Pero a la estética sólo le conciernen de modo periférico y el error de Hegel fue tomar esta función metafísica por el núcleo estético del asunto; supervivencias de una estética intelectualista.

Por el contrario, lo estéticamente importante y central en ello se mueve siguiendo una línea opuesta a este fenómeno: a saber, que el artista desaparece en la obra de arte, que en ella no habla y crea por sí mismo, sino a partir de otra cosa. Por lo que se refiere al espectador, puede expresarse así: contempla la obra de arte en total separación de su creador. La obra ha suprimido la subjetividad del creador; lo ha dejado atrás con su individualidad, su padecer y luchar —también su esforzarse y su trabajar por la obra.

El conocedor de la historia puede reconocer desde luego las características del artista en su obra; pero esto no es ya una aprehensión estética, sino un comparar, un analizar, teórico-histórico. Es ciencia del arte. Pero no es placer estético, por no hablar de visión estética.

Esta es también la razón por la que la labor de investigación sobre la personalidad del artista no aporta nada al conocimiento de la obra. Desde luego, puede hacer alguna aportación a la compresión de su creación o a la del tema; pero nada de esto es visión o goce estético. Esto es válido en especial con respecto

a la "creación". En general, nada tiene menos interés para la aprehensión artística —que sea la adecuada— que la historia de la creación de la obra —en la medida en que no puede sacarse de ella misma. Esto último es válido, por ejemplo, de obras arquitectónicas cuyas partes han sido construidas en diversos siglos o en las que se ha seguido construyendo siempre. El hecho de que la historia del arte nos proporcione entonces fechas y aclare la historia de la construcción por medio del destino de una ciudad resulta interesante e instructivo y tiene aún otro valor cultural. Pero por qué nos parece bella determinada construcción, aun cuando haya sido hecha sin pensar en los problemas de la forma, y en cambio otra resulte perturbadora —esto no puede aclararse de este modo.

Si mantenemos la separabilidad de la obra de arte frente a su creador, junto con el momento de la conciencia de sí y del hacerse objetivo a sí mismo de un espíritu vivo, entonces nos vemos llevados a una especie de antinomia: por una parte, la obra habla elocuentemente del creador, y por la otra calla expresamente sobre él; revela y oculta, traiciona y guarda para sí. Ambas cosas son evidentemente esenciales, aun cuando no sean estéticamente esenciales del mismo modo.

¿Cómo se soluciona la antinomia? ¿Lo es en verdad? Puede negarse esto último: el conflicto no es interno, sino sólo aparente. De hecho, el creador no habla de sí mismo, ni se representa a sí mismo en realidad —ni siquiera cuando hace su autorretrato—, se trata de algo distinto, aunque hable o dé testimonio de todo el espíritu, sobre el que se mantiene y a partir del cual crea. Pues nadie, ni siquiera el más original, crea a partir de la propia subjetividad, como si ésta estuviera sola en el mundo; todo creador crea a partir del espíritu hecho históricamente objetivo, dentro del que ha crecido y que crea dentro de él. Lo hace también cuando ha avanzado ya artísticamente más allá de él.

Con esto se supera la antinomia: la obra en la formación especial que tiene es testimonio de un espíritu histórico, es su objetivación; pero, con todo, la personalidad del artista con su subjetividad ha desaparecido en la formación de la materia, aun cuando ésta haya surgido de aquélla. Esto último puede verse con claridad en aquellos retratos de los que no se sabe con certeza si son un autorretrato o no; y lo mismo en los sucesos descritos en una novela, de los que no puede decirse si han sido tomados de una vivencia real del autor o no.

A ello corresponde la inconsciencia de la revelación de sí mismo en la obra de arte. El verdadero artista no sabe lo que hace

al formar la materia de acuerdo con su manera de ver, de modo que ésta se reconozca en la formación, arrastre hacia ella y se aprenda a ver de acuerdo con ella. No sabe en qué medida forma con ello algo de sí mismo, menos lo personal suyo que lo común y propio de la época que haya en él.

Y tampoco el contemplador de la obra sabe lo que ve al recibir intuitivamente en la formación de la obra algo esencial del espíritu histórico de la época. Puede confundirse fácilmente en dos aspectos: o bien lo considera como lo personal del artista, equivocación muy frecuente, o desconoce por completo la postura espiritual, convertida en objeto y forma, a partir de la cual se creó la obra. De cualquier modo, como es el epígono, que reflexiona ya muy cerca de la visión y el goce, tiene más posibilidad que el creador de saber qué espíritu se le mediatiza.

Así corresponde también mejor al fenómeno de la separación. Pues sólo significa que se cumple la ley de la objetivación en la obra de arte. Esta ley es el haber salido la materia conformada de la conexión del espíritu vivo en el que ha crecido, o sea su quedar fuera de él. Pues en la relación cuádruple de la objetivación, el espíritu creador es lo pasajero y toma su lugar el espíritu siempre vivo, receptor —siempre y cuando sea adecuado.

Sin embargo, la objetivación, que posibilita esto, consiste en la formación de materia duradera, en cuanto ésta es transparente con respecto a toda la sucesión de estratos que de ella depende.

CAPÍTULO 20. *Sobre la metafísica de la forma*

a) *Imitación y creación*

Si volvemos la vista sobre lo dicho acerca de la forma estética, no puede desconocerse que es poco —comparado con lo que quisiera uno saber al respecto y que constituye su secreto. Este secreto se siente claramente detrás de todas las determinaciones parciales que pueden darse. Pero sólo señalar en qué consiste es ya difícil.

Esto tiene su razón en la inaprehensibilidad de la belleza: inaprehensible a no ser por la visión estética y su índice de valor correspondiente, el goce, el placer. Si se pudiera aprehender lo bello como tal de otra manera, esta otra aprehensión tendría que ser también comprensión estética. Pero no existe una segunda compresión estética, sino sólo una, la visión, acompañada del goce. Hay que retener esto a fin de quedar a salvo de falsas

esperanzas. Como las demás ciencias, la estética no puede hacer que lo imposible sea posible.

¿Qué es lo que en realidad se quiere saber de la forma? Nada menos que por qué una parece bella y otra no bella. Así, pues, se quiere solucionar de un golpe el secreto de lo bello y del arte. O también, se quiere lo imposible: aprehender con el entendimiento y con sus burdos instrumentos los conceptos, aquello que sólo puede aprehender la visión estética.

Para que esto quede claro basta con ver que tales pretensiones son utópicas planteadas a la estética. La estética no debe admitirlas en sí, pues de hacerlo se convertiría en irremisiblemente metafísica. La ciencia del arte puede admitirlas dentro de ciertos límites, en la medida en que se trate de problemas parciales que pueden responderse a partir de un material mayor y empírico. Pero tomada estrictamente, no lleva más allá de los hechos; en consecuencia, no llega a las razones de que ciertas formas sean bellas a diferencia de otras.

Es comprensible que las teorías estéticas se hayan estancado precisamente en este problema. La mayoría de ellas se volvió allí verdaderamente metafísica; otras buscaron salidas psicológico-genéticas; algunas hasta llegaron a extravíos matemático-especulativos, por ejemplo, las teorías del "corte áureo", lo mismo que el análisis matemático de la música. Algunos de estos intentos se trataron y despacharon de paso en el capítulo anterior. Por último, también la estética psicológica de la empatía; muy al principio la antigua estética de las ideas con sus consecuencias en el idealismo alemán.

Desde luego, no es posible despachar esta última de modo tan radical, pues hay en ella motivos intelectuales que ni aun un análisis más cuidadoso puede rechazar del todo —por ejemplo, el problema de lo bello natural y lo bello humano, en especial por lo que se refiere a las formas de lo vivo. Pero en el terreno del arte fracasa por completo; y justo este fracaso es el que ha llevado consecuentemente a la estética a la relación del aparecer.

Que a su vez ésta no basta para todos los problemas de lo bello debe hacernos reflexionar —y a saber justo en la dirección de otro secreto escondido aún en la forma del objeto. Con lo que se pone un límite a cualquier otra consideración, ya que se ha hecho visible una conexión mucho más íntima entre formación y aparecer de lo que parecía al principio: lo que se ha mostrado es que de estrato en estrato de la obra de arte impera una formación relativamente autónoma, pero tal que todo aparecer de trasfondos más profundos depende de la forma preintercalada.

Básicamente existen sólo dos posibilidades de tratar la forma estética más allá de los fenómenos de que se ha hablado: o se busca en el objeto la razón de que la forma sea bella, aunque esté muy escondida en el trasfondo, o se la busca en el sujeto. La primera tendencia condujo a la metafísica de las ideas, la segunda a la psicología de la empatía.

También es posible avanzar un tramo más en ambas direcciones sin excesos especulativos. Así, por ejemplo, en la dirección hacia el objeto se encuentra la vieja teoría de la imitación; en la dirección hacia el sujeto, por el contrario, la de la creación autónoma: μίμηϑις y ποίηϑις . Si bien ninguna de estas teorías llegó muy lejos, ambas contienen un núcleo muy sólido.

La μίμηϑις —debería traducirse por "representación"— se basa en este pensamiento: el hombre no puede crear nada más perfecto que la naturaleza, sólo puede imitarla. Y lo mismo sucede con el mundo humano: conflictos más profundos, destinos o acciones mayores que los contenidos en la vida real no puede imaginarlos ningún autor, sólo puede representar lo vivido.

Por el contrario, la ποίηϑις se basa en este pensamiento: hay creaciones del espíritu que la naturaleza y la vida no conocen. Están claramente a la vista en la música, en la arquitectura y aun en la ornamentación; y más allá también en la literatura y las artes plásticas, en la medida en que muestran cosas que el lego no ve en la vida.

Ambos pensamientos básicos se sostienen, cada uno a su manera, y por ello es necesario contar con ellos. Es evidente que deberá tratarse de unirlos. Y quizá la -falla inicial de ambos fue que aparecieron separados.

Así, pues, ¿qué debe retenerse del pensamiento de la μίμηϑις ? Es conveniente limitarse en esta pregunta a las artes figurativas. Después puede ampliarse sin más hasta donde sea necesario. Reflexiónese: querer superar las formas de lo vivo sería de hecho una locura humana; el ciervo que salta, el halcón que vuela en círculos, el tiburón que nada, difícilmente pueden ser superados por una forma de la fantasía. El arte no puede tratar de esto. En la medida en que el arte "representa" tales formas naturales sólo puede tratar de imitarlas; aquí "representar" es desde luego algo distinto. Esto se refiera también a la figura humana, al rostro humano y a su expresión (mímica).

Todavía deben señalarse dos cosas: 1) los artistas no imitan por lo general simplemente las formas de lo vivo por sí mismas, es decir, no compiten con la naturaleza, ni la escultura ni la pin-

tura. Aquélla se mantiene casi sólo en el cuerpo humano, ésta en el hombre o el paisaje; pero se introduce otro principio formal.

Pues a ello se añade: 2) aun las formas más perfectas de la naturaleza, de lo vivo y del hombre se convierten en objetos estéticos sólo cuando se levanta ante ellas un sujeto que las aprehende adecuadamente. La acción del artista frente a las formas naturales bellas es justo el descubrirlas por primera vez. "Imitar" lo perfecto es quizá la parte menor de su misión estética; lo mayor y primordial es aprender a ver, descubrir, aprender a intuirlo detenida y amorosamente.

En este sentido es cierto que el pintor es el primero que descubre —y por cierto no antes de una cierta etapa de desarrollo de su arte— el "paisaje" y después aun el lego aprende a verlo en la naturaleza. En el mismo sentido es cierto que el retratista aprende a ver rostros, el escritor caracteres y destinos, el escultor la dinámica del cuerpo humano. Si se quiera retener todo esto en la imitación, entonces nada hay que decir en contra. Pero con ello no se toca el núcleo de la cuestión. Para no hablar del momento de la transformación del que se trató antes.

Y ¿qué puede retenerse del pensamiento de la ποίησῦι, entendida esta palabra estrictamente como lo "creador"? Ya se señalaron antes las artes no figurativas que crean formas que nunca aparecen fuera del arte; sobre todo la música: aquí se tiene un terreno enorme de formación pura de tonos y sonidos —no transformación, sino nueva figuración absolutamente creadora. Aquí encaja perfectamente la expresión "juego puro con la forma". Cosa parecida sucede en la arquitectura y de manera mínima en el arte ornamental.

Mucho más importante resulta aquí que también las artes figurativas muestran la nota de lo creador en la formación, aun cuando estén ligadas a sus "modelos", temas, prototipos de la vida, y no puedan librarse de la influencia de la imitación. Justo esto enunció el momento de la transformación con el que iniciamos nuestra discusión de la forma estética (caps. 16 *c* y 17 *a).*

"Transfigurar", "transformar" —resultan ser palabras demasiado débiles para ello. Existe también la formación artística sintética pura que proporciona algo completamente nuevo: figuras que han nacido de la idea, surgidas en la visión creadora, en oposición a la realidad y a todo lo empírico.

La pintura del Renacimiento creó tales tipos ideales en sus Madonnas, santos y figuras de Cristo. Miguel Ángel creó conscientemente figuras titánicas más allá de cualquier medida humana. En la misma línea se encuentran las figuras de dioses de los antiguos,

y aun sus efebos. Lo mismo puede decirse de la mayor parte de la poesía épica: poesía heroica con la tendencia a crear figuras ideales. Y no puede negarse que tal arte —al lado de algunos descarríos hacia lo no verdadero y no natural— logró algunas creaciones auténticas de verdad y fuerza internas: figuras que han alumbrado proféticamente y pudieron educar a generaciones enteras de un pueblo.

Se ve pues que no es tan difícil de encontrar la síntesis de imitación y creación autónoma. Los dos momentos no se refieren a lo mismo y en la misma cosa, sino a algo muy distinto. Un arte fructífero nunca puede alejarse de la vida y de la realidad. Por ello debe quedar siempre en él algo de μίμηϑις . Debe estar siempre firmemente enraizado en una vida real, cuyas formas hechas han de ser los motivos formales de su obra. Por otra parte, un arte sólo puede alcanzar magnitud y sobrepasar a su tiempo cuando tiene el impacto visionario que lleva más allá de esta vida real; cuando es capaz de ver de modo creador lo que no es y sin embargo convence porque sigue la línea de la vida real y señala más allá de ella. Así, pues, no era en el fondo una antinomia verdadera la que constituía el conflicto entre μίμηϑις y ποίηϑις.

b) *El hallazgo de la forma y el estilo*

Si hemos quedado convencidos así de que al lado de toda la atadura del arte a la plenitud de la vida, existe también en él una formación puramente creadora, esto sólo hace que se plantee con mayor fuerza el problema de esta última. Pues la forma lograda artísticamente es algo que debe encontrarse. Queda en pie la pregunta ¿cómo se la encuentra?

De nuevo nos encontramos ante una de esas preguntas prohibidas de las que sabemos que están más allá de nuestro conocimiento, pero que no podemos dejar de plantearnos. Lo que queremos saber es qué hace el artista para encontrar la forma no dada. Queremos ver sus cartas, penetrar en el secreto de la genialidad —esto quiere decir, en aquello en que tampoco él sabe con certeza, donde la actividad misteriosa propia se escapa aun a su conciencia y donde no le queda más que esperar el instante de la iluminación. Pero ni siquiera este instante le dice lo que sucede en él mismo y cómo lo hace, sino sólo cuál es la forma buscada y cómo puede encontrarla en el caso dado.

Sabemos que existe una maduración callada, respecto de la cual el creador no puede hacer mucho voluntariamente; cuando más,

puede quitar obstáculos del camino, puede desembarazarse, apartarse, cuando las condiciones se tensan, pero no puede intervenir. Sabemos también por los grandes maestros cuan opresoras pueden ser estas condiciones, cómo pueden sentirse llenos de un sentimiento de fracaso, de impaciencia, de dolor. Schelling conoció y expresó algo de este tormento: el artista lleva en sí un destino, la obra nonata es su destino. Y lo notable es que después la obra nacida nada dice de esto; en ella todo está nivelado, sólo produce la impresión de la grandeza meditada, callada.

Con todo esto se dice una vez más que no podemos penetrar en el secreto del hallazgo de la forma. Pues el camino menos transitable de la estética es el que quiere penetrar en el acto creador del artista. Nada nos está más vedado. Aquí se está justo ante la "metafísica de la forma", sin encontrar un acceso a ella. Sin embargo, pueden distinguirse —como en la penumbra— algunos momentos en ella: el *telos* interno de la obra, el azar de la incitación y el estilo hecho histórico.

El primer momento se expresa claramente en el deseo del artista. Pero sólo adquiere figura en la obra misma. Sabemos que el *telos* interno de la obra increada apresa al artista, no le da tregua: lo impulsa a ensayar, planear, iniciar. Pero no puede decirse de qué manera preexiste. Con frecuencia, aparece en la conciencia del creador sólo de modo negativo: como insatisfacción con lo alcanzado en sus ensayos. Lo que en verdad está tras ello lleva, a partir de cierta etapa de madurez, el cuño de la visión. Pero el trabajo de la fantasía artística antes de su concepción no se deja descubrir. Lo único consciente es el apremio hacia una nueva forma. El trabajo del creador está algo emparentado por ello con el proceso natural; así como el verdadero genio es don de la naturaleza. Pero justo el momento del *telos* lo separa de lo natural.

El segundo momento, el azar, puede seguirse algo mejor. Proporciona los incentivos, la materia, el tema. Pero no aclara por qué se apodera el artista de lo que le sale al encuentro y en lo que reconoce su idoneidad. Puede suponerse que, de modo oscuro, el *telos* preexiste y el incentivo "le sale al encuentro". Pero sigue siendo oscuro cómo sucede.

El escritor se encuentra en medio de la vida sorprendido repentinamente por una escena cuyo espectador casual es; o por una figura humana viva, un destino peculiar. Algo que hay en él salta sobre ello. Pero no toma lo visto tal como es, sino que lo transfigura en otra cosa —en el sentido de una imagen interior

que ya flotaba ante él. Y sólo es un verdadero escritor cuando sabe formarlo más allá de él— no hacia lo no verdadero, sino hacia la revelación de una verdad intuida.

No sucede otra cosa con el pintor: pasea entre la planicie y el bosque y de pronto lo retiene una vista, un motivo que, internamente, ve ya como pintura; o le llama la atención un rostro. Piénsese también cómo el marco "casual" —lo visto entre el ramaje, entre los troncos o por una abertura en una vieja pared— obra como configurador del cuadro. Llamamos a todo esto "azar". También es azar que le ocurra al artista; pero que lo aprese, lo valore, lo aproveche, que pinte un cuadro, esto no es azar, sino cosa del *lelos* en él.

Vemos que *telos* y azar aunque opuestos ónticamente, no sólo se llevan muy bien, sino que objetivamente se pertenecen y se complementan en el surgimiento del hallazgo de la forma. La búsqueda de la forma, consciente de su meta por parte del artista, sería quizá impotente sin la ayuda del azar; el azar favorable pero sin búsqueda consciente del artista resultaría sin sentido y se desperdiciaría.

No debe temerse el reconocer aquí los derechos del "azar". Con ello no se devalúa la genialidad. En última instancia el genio no es más que la capacidad de apresar el azar, en general de ver su favor. Desde luego, aquí "azar" quiere decir lo que "no tiene una meta", es decir, lo opuesto al *telos,* lo indeterminado. En este sentido, lo debido al azar es justo lo ónticamente necesario. Pero esta necesidad nada importa para la estética.

El estilo puede ser considerado como el más importante de estos momentos. Consiste de un cierto carácter o esquema formal, que no es hallazgo de un individuo, sino configurado por toda una época. Por ello es, también objetivamente, algo general, que no se consume en la obra particular. En las épocas en las que "reina" un estilo determinado, éste predetermina cualquier forma individual —no totalmente, pero sí fija cierto carril. Por lo demás el fenómeno del estilo puede diferenciarse: existe también un estilo particular, nacional, local, de una generación, y aun el muy personal de un maestro determinado.

Pero lo más importante son los grandes estilos de una época. Muestran las propiedades características de todo espíritu objetivo. Pues mientras estén vivos en cualquier trabajo de creación, pertenecen al espíritu objetivo, únicamente para los epígonos dependen sólo de la objetivación. El estilo se enraiza en la sensibilidad formal del hombre; sólo de modo secundario aparece

en las obras, desligado del espíritu creador y visionario. El estilo es el aspecto formal del "gusto" estético. Por ello cambia con éste. Los estilos surgen y desaparecen y siempre son individuos artísticos los que logran el cambio con su obra. Pero el estilo no lo crea el individuo, sino que se configura lentamente en el trabajo creador de generaciones. Y una vez que se ha configurado, domina la sensibilidad y la necesidad de forma del hombre.

Este dominio debe pensarse así: a quien está en su época y en su circunstancia vital ni siquiera se le ocurre que pudiera hacerse de otra manera. La arquitectura es el prototipo; de ella se ha tomado el concepto de estilo para llevarlo después a otros terrenos. Las razones de ello estriban en los fines prácticos y en otros (cf. cap. 15 *c)*.

También debe señalarse que el estilo no se refiere sólo a las artes, sino a toda la circunstancia vital humana —aun las formas del trato, de hablar, de moverse, por no mencionar el vestido y la moda. En este sentido se habla con justicia de estilo de vida. Y no puede negarse que existen fenómenos de unidad de estilo en todos estos terrenos; la consecuencia es que hay estilos de época que abarcan varios o todos estos terrenos. El rococó mostró las mismas graciosas volutas en la manera de hablar y en la música, en las formas arquitectónicas y en los muebles o en la vestimenta.

Se ve por ello que el estilo es un concepto que va más allá de la estética: pertenece al círculo más amplio de fenómenos del espíritu histórico-objetivo. Pero aquí sólo tratamos del estilo artístico. Y es característico de éste el constituir un tipo de formación o una preformabilidad general de posibles formas particulares, que libra al creador de una parte del hallazgo de la forma y con ello lo limita en su libertad de movimiento.

Esto y no otra cosa es lo que quiere decir que un estilo existente "domina". Y como en todo dominio de formas espirituales objetivas también aquí se da una irrupción —del individuo en la forma dominante. Esto puede significar un deslizamiento y un ser informe, pero también una auténtica señal para un nuevo hallazgo de formas.

Es evidente que no puede decirse más sobre ello. Son siempre los grandes maestros los que realizan esta irrupción; lo mismo que en los otros terrenos del espíritu objetivo, por ejemplo, en la creación del lenguaje, el estilo artístico es un límite del libre hallazgo de formas o de la fantasía configuradora y juguetona; pero él mismo es ya forma encontrada y acuñada. Es un tipo de formación.

Lo que se desea saber más allá de esto: cómo "se encuentra" una nueva forma, qué hace la fantasía creadora para configurarla por primera vez y por qué este tipo determinado de formación es evidente, gusta y determina otros; todo esto no es analizable.

c) Los *grandes estilos artísticos y la manera*

El círculo de problemas de la formación, el hallazgo de la forma y el tipo ya fijo de forma aumenta aún considerablemente cuando se lo relaciona con la sucesión de estratos en la obra de arte. Pues, por lo pronto, toda formación se refiere sólo a un estrato determinado. Esto es también válido con respecto a los estilos. Pero por ser la formación de un estrato justo lo que le da la transparencia para otro, y éste debe tener a su vez su formación propia, las formas —también los tipos de formas— se entrelazan aquí.

Véase al respecto lo dicho en los caps. 17 *b-d* y 18 *a* sobre el escalonamiento de la forma. Se mostró allí que, en la superposición de los estratos, la formación del estrato particular es, a la vez, independiente y dependiente; es más, que la riqueza abigarrada de la obra depende de su independencia y de su dependencia la relación del aparecer. Así, pues, ambas son esenciales. Pero ¿qué significa esto cuando se lo refiere a las formas estilísticas? ¿De qué estrato dependen entonces los grandes estilos? ¿Dependen de varios, de uno solo, o a un tiempo?

¿Estriba en el pintor la formación, en su manejo del pincel, en su tratamiento de la luz, en la configuración espacial, en el dominio o desaparición de los contornos (del dibujo), en el modo en que deja aparecer la vivacidad y el movimiento, etcétera —estriba en todo esto o de preferencia en uno de estos momentos? Y si estriba en varios de ellos, o sea en varios estratos de la obra pictórica ¿qué sucede entonces con la relación de la formación en los estratos? ¿Hay un estrato privilegiado? Y ¿por qué?

Se espera una respuesta unitaria y sumaria a ello. Pero no puede darse. Más bien las relaciones de la dependencia de las formas se escalonan de modo múltiple en los estratos; una vez más seleccionadas para cada estrato particular e intransferibles a otro.

Algo de ello puede mostrarse. Por ejemplo, es evidente que en la pintura deben estar estrechamente unidos el tratamiento del espacio y el de la luz, puesto que también en el ver natural están inseparablemente unidos el espacio y la luz; que, por el contrario, en el estrato del primer plano el colorido tiene aún un amplio campo de juego frente a ambos; lo mismo que más profunda-

mente en el trasfondo lo tiene el tratamiento de los contornos de las cosas. Pero aún más adentro de los estratos internos, debería estar co-condicionado esencialmente por todo ello el aparecer de la movilidad y la vida. Y en correspondencia deben estar ya determinadas en la obra misma las relaciones formales de esos estratos externos (por ejemplo, la configuración del espacio y de la luz) por el *lelos* que es dejar aparecer el movimiento y la vida.

La estética no puede seguir más de cerca estas relaciones formales. Resultan para ello demasiado complicadas y sutiles. De poco sirve poner al lado las relaciones en las otras artes. Por ejemplo, en la literatura ocurre algo muy parecido —sólo que allí pueden separarse más claramente los estratos externos e internos en complejos de formación correspondientes.

En oposición con ello es posible determinar muy bien, dentro de ciertos límites, de qué estratos de la obra de arte depende —preponderante o totalmente— el estilo. Tampoco esto puede responderse de modo unitario, pues justo los estilos —entendidos como tipos de la formación— son distintos en ello. Así como también en la vida afectan en parte a todo el hombre y en parte sólo a su comportamiento externo.

En esta medida se dan grandes diferencias de profundidad en los estilos. Ante todo se destacan los conocidos estilos de época de los que ya hace mucho que se sabe que comprenden todos los aspectos de la vida humana. Se habla del "hombre gótico" ... etc. Desde luego, es posible exagerarlo mucho y esto no carece de peligros; en un verdadero tipo histórico humano se cruzan siempre muchas formas de diversa procedencia; a pesar de ello sigue siendo cierto que en estas unidades formales tienen parte muchos aspectos de la vida y de igual modo que en las artes son determinantes en más de un estrato.

No es necesario circunscribir conceptualmente con todo cuidado lo que se quiere decir con tales grandes estilos de época: la esencia de su formación no puede expresarse de otro modo que no sea el de las artes. Basta por completo con señalar los estilos conocidos: a quien no los "conoce" no es posible describírselos; y a quien los conoce no es necesario describírselos. Al filósofo sólo le resta señalar el estricto tipismo de la forma y apelar al sentido estético hacia él. Así nosotros, como epígonos, comprendemos fácilmente la unidad del estilo clásico griego (con sus subespecies) del siglo V: en las construcciones de templos, en las estatuas de los dioses, en los relieves de los frisos y en la literatura lírica y trágica. Y en muchas otras cosas además.

En estos estilos es posible señalar qué estratos de la obra de arte son predominantemente determinantes de la forma: es evidente que lo son en toda la sucesión de estratos: primero, del modo más visible, en la formación real del primer plano, pero no menos y también profundamente en los estratos externos e internos del transfondo —con muchas diferencias y gradaciones— y quizá lo menos en los estratos últimos que contienen lo puramente ideal.

Posiblemente el hecho de que la visibilidad estilística mayor esté en el primer plano sea la causa de que los grandes estilos de época llamen primero la atención en la arquitectura: aquí el primer plano es una formación pura y casi desprendida de la materia —sin la pretensión de representar algo. Pero quien trata de ver con mayor profundidad ve, desde luego, también el estilo en la composición teleológica y en la espacial, es decir, en la composición dinámica —y más allá de ella en la voluntad de formación que sustenta el todo.

La tragedia antigua se impone en primer lugar con su forma lingüística y poética (en los cantos); detrás se conoce el mismo tipo de formación en el movimiento de las figuras, para no decir en el "juego", y tras éste en la composición de las situaciones y acciones, más fuertemente aún en la formación anímica de los personajes (caracteres) y quizá con la mayor fuerza en la formación de todo el destino humano.

Es fácil ver que lo mismo es válido de la literatura de otra época y otro estilo. Piénsese de las grandes epopeyas del siglo XIII (Wolfram, Gottfried y otros) que están determinados hasta en sus ideas directivas —religiosas y caballerescas— por el estilo de la época (el gótico en su apogeo); también aquí son los estratos medios los que los muestran mejor: el modo en que se mueven las figuras, apresan las situaciones, actúan en ellas, cómo se forma a partir de ellas su personalidad (la figura de Hagen o de Rüdiger), cómo se dibujan los destinos, etcétera.

Esta formación homogénea total a través de muchos estratos es lo que constituye el dominio de los grandes estilos. Dentro de ciertos límites, aun del gran arte; esto último, desde luego, con excepciones precisamente en los grandes creadores; porque éstos rompen a la vez las formas heredadas.

En evidente oposición con ello está la formación con iguales pretensiones pero que en realidad no se realiza de modo homogéneo, sino que sólo se extiende a estratos particulares. Lo más común es entonces que sólo permanezca en los estratos externos o

aun en el primer plano sensible. Tales estilos se presentan en artistas particulares o en pequeños grupos. Cuando existe una gran genialidad de por medio pueden alcanzar una mayor formación total, aunque también pueden permanecer en lo externo —por ejemplo, sin preocuparse para nada de la composición del material— y entonces, en vez del estilo, tenemos el fenómeno de la "manera".

Así, pues, la manera se diferencia del estilo auténtico —aun del muy individual— por la falta de una formación que cubra varios estratos y esté determinada por los estratos internos.

Algo muy semejante puede decirse de la imitación del estilo por parte de los epígonos. Muchas veces nos hemos preguntado por qué la arquitectura actual de estilo románico o gótico ya no parece auténtica o hasta resulta inarmónica y no bella. Todas las respuestas se dirigen a que percibimos en ella algo no orgánico, sin motivo, externo, no entendido. Esto es correcto. Pero ¿en qué consiste?

La respuesta es fácil cuando se parte del escalonamiento de las formas en estratos. La imitación no parte nunca de la composición según un fin, por no hablar de la composición espacial o dinámica; se inicia simplemente en la formación de los motivos formales externos, cuyo sentido no se entiende, es decir, se inicia en ciertas partes de la fachada o de la disposición interior. No sabe que éstos están determinados por los estratos de la composición (según un fin práctico, espacio y dinámica). Pues sus fines y su técnica constructiva son muy distintos.

Por ello, aun la mejor imitación nos parece no orgánica. El hombre que construye no experimenta ya la necesidad interna. Se la impone a la construcción planeada de modo muy diferente.

d) *Sentido más sobrio de tesis especulativas*

Para terminar, tras estas consideraciones acerca de la metafísica de la forma estética, hay que decir lo siguiente: no podemos descifrar hasta el fondo lo afirmativo de ella. En esta medida la esencia de la forma bella es un auténtico problema metafísico. Sin embargo, dentro de límites bastante amplios, podemos señalar las condiciones que tiene que cumplir, a saber, con respecto a las relaciones internas entre formación de distinto tipo que se superpone en una misma obra de arte.

Con ello recae lo más positivo —que cabe señalar— de nuevo sobre la relación de los estratos y el aparecer. Pero más allá queda todavía en pie algo que ya habían visto teorías anteriores cíe tipo

especulativo. Así, por ejemplo, la vieja idea de la unidad de la multiplicidad, que desde luego, como tal, es ontológica y no estética pura; pero adquiere un estricto sentido estético cuando se la entiende como la unidad intuitiva de una multiplicidad también intuitiva.

Unidades de la multiplicidad hay muchas: cada concepto, cada cosa, cada cuerpo celeste, cada estructura dinámica, cada organismo es una... Pero nunca depende de la intuición ni la unidad ni la multiplicidad; aquí por el contrario no se trata de la unidad meramente existente, sino de la que se hace sensible al ver. Esto es lo nuevo. Y de hecho esto se refiere a todos los tipos del objeto estético, aun, y precisamente, a las obras de las artes no figurativas (música, ornamentación), lo mismo que a los objetos naturales bellos. El ejemplo que lo comprueba es la incitación que se hace a la intuición, hasta podría decirse el esfuerzo que tiene que realizar, no sólo para concebir la forma creadoramente, sino también para apresarla sólo artísticamente.

Este esfuerzo de la intuición carece de significado en el arte ligero y superficial —en realidad sólo puede resultar un esfuerzo para la persona no desarrollada artísticamente. Por el contrario, en el arte más rico y profundo puede corresponder a un considerable logro sintético de la visión interior.

Los ejemplos de ello no habrá que buscarlos ni en la ornamentación ni en la novela de moda; quizá tampoco en la arquitectura y en la composición monumental. Las otras artes están llenas de ello en sus obras más significativas: el dibujo shakespeareano de los seres humanos exige ya una fuerte puesta de la visión de conjunto, pues los caracteres no son deletreados, sino que se los muestra en su acción y pasión, y el inmaduro humanamente no encuentra de hecho nada acerca de su figura interior. Lo mismo puede decirse de los cabezas de Holbein o de Frans Hals.

El fenómeno es más conocido en la música. Cada "frase" mayor de una sonata o sinfonía exige del oyente una síntesis musical de gran formato; e innumerables oyentes nunca llegan, a pesar de una cierta atracción, a la comprensión de su unidad y figura internas (estructura, ley propia ...). Para ello hace falta más: la actividad musical, el tener intuitivamente presente lo que ya ha sonado y lo que aún habrá de venir. Alcanza su mayor fuerza en la fuga (polifónica): por ello muchos hombres, aun con clara sensibilidad musical, fracasan ante las creaciones de Bach. Es verdad que la mayoría no sabe lo mucho que falla, porque no existe un ac-

ceso a la estructura interna de la fuga, pues lo "teórico" y no oído de nada le sirve; así pues tampoco tienen una medida para lo que se les escapa. Por lo demás, esto último es válido en todos los terrenos artísticos con respecto a toda falla de la intuición sintética.

La vieja idea de la forma esencial o forma ideal retiene cierta significación al lado de la unidad de la multiplicidad. Si bien desde luego con muchos cambios. No puede tratarse ya, evidentemente, de las formas sustanciales, aceptadas antes con tanta naturalidad y consideradas como modelos metafísicamente fijos y eternos. Pero sí corresponde a cada forma-tipo surgida empíricamente una forma ideal, en la que el tipo está acuñado de modo puro, sin que importe si en el mundo real se presenta o no algo así. Para la fantasía artística es relativamente fácil elevar por encima de sí misma lo típico que le sale al encuentro en dirección a su forma ideal (perfección). Y éste es un proceso ineludible hasta en las particularidades de la configuración artística del material. Pues simplifica, destaca lo esencial para la comprensibilidad intuitiva, reduce lo complicado y en la vida siempre mezcla y borra lo que sale al encuentro con ciertas líneas plásticas fundamentales.

Así, los viejos autores de la tragedia elevaban a sus héroes en dirección a un tipo humano ideal; las figuras obtuvieron con ello algo de lapidario y a la vez superior; también espiritualmente estaban sobre el coturno. Y por ello falta mucha abigarrada humanidad a los tipos. En cualquier literatura épica podía suceder lo mismo. La épica de todos los pueblos está llena de ello, y también la plástica —aun en obras que pretenden tener semejanza de retratos (el "Pensieroso"). La pintura llega aún más lejos (las Madonnas ...).

Los ejemplos muestran que esto ya nada tiene que ver con una metafísica de la forma. Las formas ideales de esta especie no se sacan de la realidad, ni aun de un reino preexistente de seres ideales, sino que son libremente conformadas por la fantasía artística.

Y aquí se extiende un campo de la obra productiva, del que apenas si puede hacerse una idea suficientemente grande: al artista le ha sido dado el contemplar ideas y el mostrar lo contemplado a otros. Desde luego, no todas las ideas contempladas (por ejemplo, los ideales humanos) pueden ser guías para los contemporáneos; pero también hay siempre ideas que sí lo son. Y con ello el artista se convierte en portador de ideas. No cabe duda que esto resulta más verdadero en el caso del escritor. En las

épocas en que empezaba a formarse el *ethos* superior de un pueblo, fueron siempre los escritores —es decir, los épicos— los que le pusieron ante los ojos la imagen ideal del hombre y de la virtud que debe determinarlo, con la que debe medirse y ante la que fracasa de hecho. Son los verdaderos educadores y formadores de series enteras de generaciones.

Es posible porque lo creador de su visión y obra goza de una libertad que el hombre no conoce en otro campo, ni siquiera en su *ethos*. Esta libertad, justo la estética o artística, es muy distinta a la moral. Esta última está ligada a mandatos (valores) y sólo puede decidir a favor o en contra de ellos. La libertad artística, por el contrario, puede contemplar por primera vez los valores y ponerlos ante otros ojos.

Puede abarcar a volición más allá de los entes reales; pues su tarea no es realizar lo contemplado. No sigue un deber, no es libertad de la necesidad, como lo es el deber. * Es por el contrario, una libertad de la posibilidad —y de la posibilidad sin límites, pues dentro de su reino, que se disuelve en aparecer y no busca la realidad, nada llega a ser en acto. Su tendencia modal es la desrealización.

La verdadera maravilla de esta libertad es el poder de dejar aparecer de modo concreto la idea contemplada. El artista no lo expresa como moral, como mandato y ni siquiera como ideal. La muestra más bien intuitivamente en la figura plena de vida, que deja moverse y hablar por sí misma ante los ojos del contemplador. Y justo por ello es convincente —y a la vez es guía hacia el tipo humano entrevisto. Pues en la moral el moralizar, el adoctrinar o amonestar no tiene fuerza, sólo la tiene el ejemplo contemplado y convincente.

Desde luego, ésta no es ya una función estética de la literatura, sino moral y político-cultural. Pero muestra cuan profundamente unido a la vida está el arte verdadero. Sigue siendo sorprendente que sólo después de despojarla de toda metafísica de las formas se haga visible esta libertad, sencilla, clara y profundamente significativa, de la formación autónoma. Aquí yace el secreto metaestético de todo gran arte.

* Gf. *Ethik,* cap. 23, en especial p. 204.

TERCERA SECCIÓN

UNIDAD Y VERDAD EN LO BELLO

CAPÍTULO 21. *Libertad y necesidad artísticas*

a) *Libertad y capricho*

La libertad artística tiene su reverso y su peligro en sí misma: el capricho. También esto se refiere, por lo pronto, a las artes figurativas, pues el capricho puede presentarse donde la base es la imitación y el poder creador del artista se ve llevado a mejorar lo hecho por la naturaleza y por la vida. Esto es algo cercano, porque la naturaleza y la vida humana son también creadoras, producen formas, figuras, destino y los ponen ante los ojos del nombre. En la vida sabemos esto y estamos acostumbrados a considerar el mundo como "creación", pero rara vez tenemos conciencia de la analogía de la creación allí y aquí.

Para ello no es necesario poner como fundamento un orden teísta del mundo. Lo productivo en la naturaleza es un concepto igualmente científico —una vez que la metafísica de las formas sustanciales cayó en desuso y se separó del pensamiento de la continua configuración (descendencia) de lo orgánico. De hecho, la naturaleza orgánica es eminentemente creadora —aun cuando no sea una "evolución", pues esto sería justo la superación de lo creador. Y la vida humana lo es aún más; sus figuras y destinos tienen una multiplicidad mayor.

Ahora bien, estos dos terrenos son aquellos de los que toman las artes su "material" —pues la naturaleza inorgánica desempeña sólo un papel menor. Esto significa que el "material" de las artes figurativas contiene ya formaciones que tienen tras de sí un proceso creador y provienen de una producción detrás de la cual hay fuerzas activas que pueden compararse con la producción artística y la superan con certeza en ciertos aspectos.

Tampoco es un azar que sean justo los mismos terrenos del ser en los que se encuentran lo bello extraartístico del mundo real, lo bello natural y lo bello humano. Por ello se ha dicho con todo derecho que en las bellas artes se convierten "la naturaleza y la moralidad" en "material" de formaciones ulteriores. Desde luego, "moralidad" resulta allí un concepto demasiado estrecho; debiera decirse "naturaleza y vida humana", pues la vida humana no se disuelve en el *ethos*. Por lo demás, la tesis es correcta.

Donde hay fuerzas productivas que forman figuras, allí hay unidad y totalidad de la forma, perfección y también figuras fallidas, interrupción, rotura de la forma. Se trata de hechos que conocemos lo bastante por el ámbito de problemas de lo bello natural. Pero por ser así, las artes figurativas pueden acertar o fallar con respecto a la formación de la figura natural o de la vida humana —bien lograda y a su modo insuperable. Esto quiere decir que pueden ser "verdaderas" o "falsas".

Y éste es el punto en que la libertad puede resultar peligrosa para el arte: puede trocarse en capricho y por ello fallar en cuanto a la "unidad y totalidad" de la forma ya alcanzadas en la naturaleza. Pero con ello desciende del nivel que debería servirle de base —aunque sólo sea para hacer accesible lo bello creado por la naturaleza. No se niega que las artes figurativas puedan tomar como material suyo lo feo, es decir, fallido; se trata, más bien de que también puede fallar en esto, ya que no lo postula, falazmente, como bello.

Pero ¿que puede desviar al artista hacia la falsificación de lo real percibido? A ello debe responderse que hay tres razones que pueden llevar a la falsificación:

1) la inhabilidad, profundidad deficiente de la imitación;
2) el idealismo, porque la fantasía le presenta algo que le parece aún "más bello";
3) las razones éticas, es decir, por consideraciones de tipo distinto al estético, por ejemplo, pedagógico.

La primera de estas razones está extraordinariamente difundida: no sólo el chapucero notorio, aún muchos artistas serios "desdibujan" las figuras que tienen ante sí o que le salen realmente al encuentro, porque su visión y aprehensión propias son unilaterales o porque su técnica de representación no es suficiente para lo visto y aprehendido.

Son dos casos muy distintos y ambos se presentan en todas las artes figurativas. En el tiempo en el que se prepara una gran

época artística, pero cuando aún no está madura, ambos pueden considerarse casi como reglas. Entonces son precisamente los artistas atrevidos y progresistas los que caen en tales unilateralidades. Piénsese en la arquitectura antinaturalmente débil de los pintores de escenas del *Quattrocento,* sus motivos paisajistas artísticamente elegidos y refinados; ambas cosas son sólo acompañantes, pero a pesar de ello temáticas. Si se vuelve la mirada atrás, a partir del arte más maduro de maestros posteriores, si ve con claridad lo positivo de su obra, pero también las fronteras de su visión.

Algo semejante sucede con las figuras literarias y sus conflictos en el umbral de una nueva literatura: el predominio de ciertos tipos en el drama, en la comedia (comedia de costumbres), detrás de los cuales desaparece la plenitud de la vida. Aun el primer Schiller tiene figuras desdibujadas (Karl y Franz Moor, Fiesco, Wurm...). Y desde luego las obras de los artistas de segundo y tercer orden están llenas de ellos. Precisamente las de los medio *dilettanti,* que no conllevan una verdadera medida artística.

La segunda razón del desdibujamiento, el refinamiento de lo empírico por necesidad de elevación idealista está igualmente extendida. La tendencia a poner un modelo a la naturaleza y a la vida, surge de la justa necesidad de apresar y mostrar las formas contempladas en la mayor pureza posible.

La escultura arcaica de los griegos formó figuras de dioses en las que todo lo que constituye la musculatura está exagerado y se descuidaron y casi ahorraron todas las partes blandas. Estas figuras no resultan ni naturales ni bellas, pero correspondían a un ideal del cuerpo humano, dirigido hacia la fuerza, la tensión, el gran logro ... La plástica gótica formó cabezas cuya postura debía expresar piedad y un *ethos* de entrega, sin rechazar lo no natural y no bello. En la rica pictografía de Madonnas de distintas épocas encontramos toda una colección de ideales de belleza femenina, que claramente no representan los tipos femeninos que vivían por aquel tiempo, sino que trataban de elevarse hasta una idealidad soñada y que, justo por ello, caen en lo no natural o en lo que de algún modo no resulta convincente. Pues los ideales no sólo están temporalmente condicionados, sino que también son tributarios de la subjetividad del artista. La tragedia clásica —ya en Eurípides, pero aún más en Corneille y Racine— está llena de figuras sobredibujadas idealmente. La desgracia es que las medidas aumentadas resultan a la larga em-

pequeñecedoras del tipo humano, porque sólo son aspectos aislados del hombre, que se aumentan a costa de otros. La consecuencia es la falta de vida de las figuras.

La tercera razón estriba en motivos extraestéticos. Por lo común, se trata de lograr un efecto ético o pedagógico, aunque también puede ser político o religioso. Precisamente porque la literatura conlleva una influencia ética, mezcla con facilidad las intenciones del artista con un fin tal. Esto no sucede sólo en la literatura abiertamente moralizadora que, desde luego, no proporciona un goce puramente estético, sino aun en representantes muy serios de la literatura pura. Piénsese en las novelas educativas o en las de evolución, por ejemplo, en las últimas partes de los años de aprendizaje de *Wilhelm Meister o* en sus años de itinerante. Piénsese también en el Marqués Posa.

El pensamiento de la educación estética es viejo y con mucha frecuencia ha influido en el arte. Y no sólo en la literatura. La pintura hagiográfica cristiana contiene indudablemente tal tendencia. Pero aquí no es fácil distinguir dónde se trata de una intención pedagógica y dónde de un efecto pedagógico; ya que este último también puede presentarse sin intención y sin ninguna tendencia falseadora. Pero hay que mantener básicamente esta diferencia. De no ser así, no se hace justicia del arte.

b) *Configuración estética ideal*

El capricho auténtico del artista sólo se da, desde luego, en el segundo y tercer casos. Ya que el primero descansa en un *modus deficiens* y con ello está catalogado dentro de los límites del poder artístico. El tercer caso, el pedagógico, puede también dejarse a un lado, ya que descansa en una mezcla de motivos extraestéticos. Así pues, de primera importancia es sólo el caso del refinamiento de lo natural por idealismo estético, es decir, para superar lo dado en el mundo real.

No resulta muy fácil discutir este caso. Pues existe también en el arte una tendencia justificada a poner ante los ojos de los hombres imágenes ideales intuitivas. Y por su esencia, éstas tienen que ser refinamientos de la realidad humana. También queda claro, desde el punto de vista extraestético, que debe darse tal arte —en especial, una literatura así; pues no es bueno que un pueblo viva sin ideales, y presentarlos intuitivamente ante los ojos es algo que queda reservado al arte.

Tampoco puede negarse que esta relación entre arte y vida es, para el arte, algo natural y necesario y que el arte que la pierde,

pierde también el suelo que pisa. Esta es la suprema tarea cultural que debe cumplir el arte y con la que justifica su existencia en la vida de un pueblo.

Los antiguos lo experimentaron así y sus ideales fueron tan fructíferos para el arte como para la vida. Así lo fue, en primer término, su efebo ideal, tal como lo fue creando la escultura. Determinó a los hombres a ser así y en nada perjudicó al gran arte de la escultura. Lo mismo puede decirse de las figuras de los héroes homéricos, algunas de las cuales son evidentes refinamientos; no menos refinada es la figura de Sócrates de los diálogos platónicos. Y lo mismo las figuras caballerescas de la épica alemana (Parsifal, Siegfrid, Tristán) y aún las más escuetas de la saga nórdica. ¿Sucede algo distinto hoy en día? Por ejemplo, ¿el idiota o el Alexei Karamazov de Dostoievski? ¿El Hans Sachs de Wagner o el Isaak de Hamsun?

La gran dificultad es y seguirá siendo sólo ésta ¿cómo diferenciar tales figuras ideales fructíferas y artísticamente justificadas de las caprichosas y dudosas? ¿En qué deben reconocerse? A ello hay que responder claramente: para los epígonos resulta fácil la diferenciación de acuerdo con el resultado, para los contemporáneos no es posible de acuerdo con algún criterio dado, cuando mucho es adivinable artísticamente. Pero el adivinar es incierto. La primera parte de esta oración dice lo mismo que la divisa: "por sus frutos los conoceréis". Esto prueba que, en última instancia, la decisión sobre lo auténtico y lo inauténtico no es estética, sino que, en cierto modo, está condicionada por la práctica.

Y ahora debe decirse: las figuras ideales de las que aquí se trata son en general éticas, cuando menos según su contenido; o si no, están cercanamente emparentadas con la figura ética ideal (como el efebo ideal). Sólo es configuración estética ideal según la forma, pues sólo el arte puede llevar los ideales de la especie que sea a la esfera de la visibilidad: sólo él da ideal a la forma de la figura plena de vida.

Pero si por el contenido se trata de ideales éticos, la respuesta es fácil: son fructíferos aquellos ideales que 1) corresponden a un reino axiológico que existe en verdad y 2) que responden a una tendencia histórico-verdadera en la vida ética de un pueblo. Esto último es esencial porque de no ser así el sentimiento axiológico de los contemporáneos no puede proyectarse en el ideal propuesto. El escritor que responda a una tendencia tal y que además aprese visionariamente el valor buscado por todos, se convertirá en el portador de los ideales de su tiempo. Pero también éste es un criterio que sólo podemos usar posteriormente.

Sin embargo, las dos condiciones de fecundidad mencionadas no bastan aún: el que un ideal tenga justificación axiológica e histórica sólo se refiere a su contenido, es decir, al aspecto ético. Pero también hay un aspecto estético y éste es también una condición auténtica de su fecundidad. Este aspecto estético es la concreción, configuración, intuitividad —el entrar en la visibilidad sensible. Pues sólo lo concreto como figura viva hecha visible puede ganar los ánimos para sí.

Aún para los contemporáneos resulta fácil hacer un juicio sobre esta condición estética de la fecundidad. Pues justo como contemporáneo experimenta en sí mismo si el ideal producido convence o no. Objetivamente, esta condición depende por completo del poder del artista: de si apresa realmente en forma concreta el ideal contemplado, de si sabe entender visionariamente cómo debe moverse y cómo ha de presentar a un hombre del tipo contemplado. Es evidente que esto sólo pueda lograrse con una fuerza intuitiva suprema, ya que aquí la visión misma debe ser creadora.

El arte no ha logrado siempre dar una plena expresión figurativa concreta a su ideal ético. La plástica de la Edad Media sólo lo logró de modo muy condicionado; falta sensibilidad viva al cuerpo humano. Y en el primer Renacimiento al encontrarse las formas, por lo pronto en la pintura, no se trataba ya del mismo ideal humano. Es una falsa tendencia de la historia del arte y, sobre todo, de la estética, el querer hacer justicia a todos los ideales surgidos históricamente —quizá por su relatividad respecto a la sensibilidad de la época. Más bien, esta sensibilidad consiste en el dominio de determinados ideales, o cuando menos está determinada por ellos. Desde luego, la relatividad existe, pero tiene razones y estas razones están ya en la formación del ideal o, a la inversa, en su falta.

Se ve que con esto vuelve a presentarse el problema de la libertad y el capricho en las artes. Es evidente que resulta algo actual siempre que en su figuración el arte va, de modo creador, más allá de lo dado empíricamente, es decir, siempre que se sale de la mera imitación. Cuando se piensa en los ejemplos de capricho aducidos arriba y se los pone al lado de la figuración justificada de ideales, no es posible rehuir el pensamiento de que debe darse una necesidad artística que se opone al capricho. Ésta es justo la diferencia con el capricho —aún en el terreno práctico—: la libertad no es un disparar a ciegas sin obstáculos, sino que tiene que contar con una determinación muy cierta, es decir, tiene precisamente que elevarse sobre ella.

Esto parece contradecir la determinación antes mencionada de la libertad estética, que expresó una libertad de la posibilidad (sin necesidad y "de" ella). Pues en las artes no se trata de una realización de lo contemplado, sino de un dejar aparecer. Sin embargo, en la conciencia artística —y en la estética— se mantiene imperturbable la representación de una necesidad interna, que domina la obra de arte y se refiera justo a su figuración concreta. Desde luego, con esta necesidad no se hace referencia a ninguna tarea ética, a ningún deber, ni a una exigencia de tipo práctico, sino a una necesidad auténticamente estética que atraviesa como una ley la obra del artista y la enlaza en unidad.

c) *Necesidad y unidad artísticas*

Quizá en realidad se debiera decidir aquí todo en pro del capricho, si la forma artística no tuviera su propia ley. Con ello no hay que entender una ley que pudiera o debiera prescribírsele, sino, por el contrario, una que ella prescribe por su parte tanto a la conciencia creadora como a la contempladora. Tampoco es una ley general; es sólo la ley de la obra de arte individual. Sin embargo, es una ley que mantiene unidas las partes del todo y hace que no sean intercambiables; una necesidad interna que une en tal forma los miembros que uno atrae detrás de sí al otro.

¿Hay algo así en la forma artística? Desde luego: cada configuración tiene su consecuencia interna. Dicho de modo burdo: trátese de intercambiar los miembros de dos figuras plásticas (con cuidadoso relleno de la rotura): lo que sale es un *nonsens*. Es éste justo el secreto del torso, que siempre resulta algo completo, ya que su forma y sus formas parciales co-determinan *implicite* la posición de los miembros. Es ésta una necesidad clara, interior y puramente estética: el torso hasta ejerce un cierto atractivo —en el espectador— de contemplar, al verlo, la obra completa. El atractivo no llega, de ningún modo, a un completar de hecho; se limita a un juego sintético de la fantasía, pero que debe tomarse muy en serio y que tiene estrictas guías en lo que se tiene delante. Esto no sería posible si no existiera una firme correspondencia interna de las partes que se extiende hasta lo faltante como una necesidad.

Esta misma necesidad estética nos es conocida por muchas otras manifestaciones. Así, por ejemplo, en la construcción literaria de un carácter humano. Conocemos ejemplos de caracteres sin unidad pero con efectividad, que no expresan una escisión real, como la que existe en muchas personas verdaderas, sino

que han sido compuestos y se los representa de modo inconsecuente. Esta falta de unidad nos parece una falta artística —y el gusto estético la rechaza. Así, conocemos también la defectuosa unidad de todo un poema o un drama, etcétera, cuando al parecer "se rompe" en sí mismo o pierde "la línea recta". Este fenómeno se presenta con facilidad cuando el autor se pierde en la multiplicidad de los detalles —sobre todo en los estratos intermedios que deben contener la composición del material.

Esto es válido también con respecto a las artes no figurativas: la música y la arquitectura. En ambas se da la composición inorgánica, cuya falta de secuencia se percibe aun sin analizar la obra. Desde luego, esta secuencia se da con mayor fuerza en la gran música: su grandeza estriba justo en la necesidad interna con la que se despliega la totalidad de un tema, de una frase, de un movimiento de una obra multifacética. En esta necesidad descansan la unidad y totalidad de la composición y de ellas depende a su vez el aparecer del movimiento anímico en los estratos internos.

Es evidente que cada arte tiene su propio tipo de necesidad que no permite ser trasladado a otra; además, las artes figurativas están dispuestas en ello de modo distinto a las que no son figurativas; en estas últimas domina la unidad formal en cada estrato. Pero esto en nada modifica la ley general de la necesidad interna.

Se trata de necesidad "interna" en la medida en que no depende de Condiciones externas, sino que —como la "verdad inmanente"— sólo expresa la conformidad de toda la construcción: de tal modo que cuando se dan algunos miembros del todo, los otros quedan ya determinados y no pueden surgir casualmente. Mejor dicho: no todo está ya determinado en los otros miembros, pero sí algo muy esencial. La necesidad de este tipo se refiere pues a partes o miembros de un todo y, a saber, en relación entre sí y con el todo. Es cosa de gusto el que se lo quiera llamar regularidad —ya que cada obra es distinta.

Por el contrario es importante esta aclaración con respecto a la relación con la "libertad" artística. Pues ésta se opone antinómicamente por lo pronto a la necesidad en la obra de arte. La libertad se refiere justo al juego con la forma, el formar más allá de lo empírico, la elección y el dejar fuera, etcétera. Esta antinomia es insoluble mientras se entienda la libertad artística como capricho, es decir, como un jugueteo arbitrario con la forma. Pero el error está en que se lo entienda así.

La libertad es aquí, como en cualquier otro lugar en que se

presente, no algo negativo, sino positivo. No significa irregularidad, ni tampoco la falta de una determinación, sino la prosecución de una determinación y una regularidad propias. Dicho de modo más preciso: en el reino de la formación artística se dan principios propios de unidad y totalidad, que no aparecen ulterior mente; éstos ejercen una rigurosa necesidad en la obra de arte, pero no dependen de otros principios, sea del ser o del deber ser. Ellos mismos constituyen, pues, la libertad artística del espíritu creador. Y como aquí no se trata de realización, sino de des-realización y de puro aparecer, estos principios no pueden entrar en conflicto con otros. Por ello, la libertad ética es un gran enigma metafísico; la libertad artística en cambio no lo es: no hay nada que se le enfrente. Por ello es, en cuanto a su contenido, idéntica a la necesidad estética. Significa, para el creador, "la, libertad de ir hacia donde quiera"; pero sólo puede querer lo que tiene unidad y necesidad.

d) *Unidad de la obra y libertad de creación*

Si se toma esta necesidad interna de la libertad artística, será fácil distinguir la libertad del capricho: a éste le falta la necesidad interna, no hay ninguna ley ni ningún principio de unidad a partir de los cuales se forme el producto. Si siempre se pudiera reconocer a primera vista la existencia de una ley y un principio de unidad, le quedaría al capricho muy poco espacio de juego en las artes, y la creación de un poder deficiente se traicionaría de inmediato ante cualquiera. Pero no sucede así en la vida artística.

Por poco que podamos aclarar el acto creador, la experiencia nos enseña que el creador encuentra, en la mayoría de los casos tras una búsqueda laboriosa, la unidad convincente que flota ante él; hace múltiples intentos, proyecta, esboza, desecha y vuelve a empezar. Y con frecuencia lo que lo convence es la conformidad del contemplador. Es la prueba sobre el ejemplo del estar convencido. Pero tampoco se trata de una prueba segura. Pues si aun el creador puede titubear en cuanto al criterio, ¡cuanto *más* será esto válido del contemplador que puede representar la conciencia morosa o inadecuada! Cuando le falta el acceso al moda especial de la contemplación se equivoca. Puede tratarse de toda una generación de contemporáneos que falla frente a la novedad artística, entonces la prueba mayor de su poder —o más bien de su fe en su poder— es sostenerse en lo que ha visto y siente como necesario interiormente. Si no pasa la prueba, debe estar

equivocado en cuanto a su asunto. Es trágico el destino de aquel a quien su época desconoce.

Lo mismo puede decirse con signo distinto. Un público de contempladores puede ser apresado y arrastrado por un efecto externo de novedad, detrás del cual no existe la necesidad interna. Entonces surgen esas seudo formas artísticas que hacen el efecto de sensaciones y se olvidan en unos cuantos años. Se trata justo del fenómeno histórico de la "manera" y en última instancia del capricho artístico. Ni siquiera para el conocedor es fácil descubrirlas y rechazarlas de inmediato al presentarse. En épocas de falta de originalidad resultan un fenómeno muy común.

La estética no tiene la misión de encontrar criterios aplicables en la práctica. Más bien debe detenerse en este punto en la comprobación de que no existen tales criterios y tampoco pueden darse teóricamente. No debe confundirla el que la ciencia del arte aparezca siempre de nuevo con juicios dogmáticos. Esto se basa en las violaciones de límites a las que empujan la avidez de novedades o la toma de partido del individuo. Este está aquí históricamente bajo sugestiones condicionadas por la época.

Aun sin la ambición de llegar a decisiones, la estética tiene aquí una tarea importante: sacar a luz lo que ha de entenderse en realidad por unidad de una obra de arte, en cuanto descansa en una necesidad interna y deja, sin embargo, espacio de juego a la libertad de creación. Esta pregunta es muy vieja. En los inicios de la estética surgió con respecto al arte dramático y dio origen entonces a la teoría de las "tres unidades", de lugar, de tiempo y de acción. Esto está visto muy unilateral y en parte hasta externamente, pero de cualquier modo es un comienzo y un intento de respuesta.

En ello sólo tiene un lugar central la unidad de la acción. Es en realidad algo esencial y lo es, a saber, en el sentido de la estructura interna. Sólo que no es suficiente. Pues se refiere únicamente a un estado en la estructura de la obra literaria. Pero lo que se exige es una unidad que abarque todos los estratos. Así, pues, si permanecemos por completo en los estratos intermedios del drama, debe darse, a un lado de la unidad de la acción, una unidad del movimiento y de la mímica, que quizá deba abarcar también la manera de hablar; es algo así como la unidad del estilo de vida de las personas que aparecen.

También debe darse, más allá de la unidad de la acción, una unidad de los caracteres: el mantenimiento de la formación anímica idéntica. Y mucho más allá de ésta: la unidad del destino humano —que no corresponde por completo a las situaciones y

acciones. Sólo cuando se reúnen escalonadamente estas unidades de distintos estratos en el drama, se acerca uno a la unidad de toda la obra. Ella misma está escalonada, es una unidad múltiple y de muchas dimensiones.

Ahora bien, se plantea la pregunta de si esto basta. Pues es evidente que las unidades de los distintos estratos del aparecer no están ordenadas simplemente una al lado de otra, sino que dependen unas de otras; y esto ya por razón de que el estrato posterior en la formación debe aparecer en el anterior. El mantenimiento de la unidad del estilo en la presentación es condición para el aparecer de la unidad de las situaciones y acciones; un salirse del estilo hace que éstas no sean fidedignas. También es la condición última para la aparición de caracteres con unidad; y ésta a su vez para que la unidad de destino se haga visible, etcétera.

Esta dependencia en el escalonamiento desempeña evidentemente el papel de una ley general y es también constitutiva, en todas las otras artes, de la existencia de la necesidad y la unidad internas. Sólo que en la obra pictórica debía estar toda la relación de unidad más en los estratos externos. En la obra arquitectónica es apresable en la relación de la composición final, espacial y dinámica, que constituyen en conjunto evidentemente una unidad de condiciones.

Quizá donde se pueda comprender más profundamente la unidad es en la música. Aquí se va escalonando, a partir de piedras relativamente pequeñas, hacia arriba hasta las grandes unidades de movimiento y de una obra de muchos movimientos. Aquí se imprime también del modo más plástico la necesidad interna del todo, ya que la secuencia es la condición del efecto único. Esto es muy instructivo, dado que la música es la más libre de las artes: libre en dos sentidos: de la "materia" y de la finalidad. Pero justo este arte libérrimo tiene el tipo cerrado de necesidad y unidad internas. No puede demostrarse con más claridad que la unidad de la obra y la libertad de creación riman entre sí.

Más allá de esto puede plantearse un análisis categorial comparativo de la unidad. Y como aquí se trata de la unidad cerrada de un producto, que tiene abiertamente el carácter de complexo, debe salirse en lo esencial del uso de la categoría de complexo. Este uso se dio en *La fábrica del mundo real,* cap. 33 *b-d.* Pero allí no se contaron, ni con mucho, todos los tipos de complexo, por ejemplo, no aparece el complexo de la obra de arte. Su análisis se dificulta porque no tiene un modo único de ser. Pero si se hace abstracción de ello, puede decirse que estos complexos son de cons-

tracción muy fuerte, es decir, que se mantiene por una necesidad interna especialmente rigurosa.

Si recordamos que ya en el primer plano hay una elección que minimiza el detalle —con frecuencia con gran sobriedad— en oposición a los objetos reales de tipo correspondiente, pero que esto significa una gran riqueza en lo mediatizado por la relación del aparecer, riqueza que sobrepasa fácilmente la de lo real, quedará claro que aquí se presenta a la visión una totalidad, determinada por el carácter único del complexo. Así sucede en la obra literaria con la vivacidad de las figuras, así en la pintura con la animación de la expresión mímica, así en la obra musical con la rica plenitud del movimiento, de la suspensión y el arrobo.

Recuérdese tan sólo que aquí no se dan leyes, reglas ni principios generales como en complexos de otro tipo; en los orgánicos, los dinámicos, los de género, los sociales. Pues cada obra de arte es rigurosamente individual y lo que en ella haya de tipo es algo subordinado.

De este carácter individual del complexo depende que el artista no pueda trabajar atado a reglas o modelos, sino sólo en libertad. Pero también esta frase debe ser bien entendida. No significa que el creador no esté dentro de una tradición o que no pueda aprender a partir de modelos. Sino sólo esto: la tradición de su arte no consiste de reglas que pueda aprender y de acuerdo con las cuales trabaje —esto es lo que siempre trata de hacer el *dilettante;* el modelo no se convierte en grillete, cuando de algún modo logra ir más allá de él.

Crear en la libertad —esto no significa hacer pruebas arbitrariamente o lanzarse a buscar lo nuevo; significa apresar intuitivamente la unidad y necesidad internas de toda una estructura —no en un estrato, sino viendo hacia adelante en todos— y encontrar entonces para ello la forma externa, sensible, de la materia, de la palabra, del tono, del color o de la piedra: encontrarla de tal modo que a partir de aquí se transparente la sucesión formal de todos los estratos del trasfondo. El crear es "libre" en el sentido de que descubre y aplica nuevas posibilidades de dejar aparecer lo escondido en el trasfondo.

CAPÍTULO 22. *La pretensión de verdad en la literatura*

a) *Falsa pretensión de verdad*

Hay que distinguir muy claramente entre el problema de la necesidad y la unidad internas del problema que se plantea en las

artes figurativas sobre la pretensión de verdad. No se trata en este caso de una mera sucesión correcta, de unidad y totalidad y tampoco de algo análogo a la "verdad inmanente" del pensamiento teórico, sino más bien de algo análogo a la verdad trascendental. Nos acercamos con ello de nuevo al terreno de problemas de "imitación y creación" (cap. 20 *a),* pero ahora desde el punto de vista de una obligación del arte hacia la naturaleza real y la vida humana real.

El "esteticismo" floreciente a principios de nuestro siglo trató muy superficialmente esta cuestión; ¿acaso no podía pasar cualquier desfiguración de lo real como originalidad creadora? No se quiere discutir al artista, aun al figurativo, la autonomía de su imaginación: la limitación se opone a la transformación y el artista tiene derecho a ésta; de no ser así no podría dejar aparecer ante cualquiera lo que la vida real en su entrelazamiento de sucesos le revela sólo a él, el vidente, y oculta a los muchos.

Pero ¿cómo puede mantenerse frente a esto una pretensión de verdad en el arte y aun una obligación de verdad? Se piensa de nuevo en una atadura del arte a lo dado y a la experiencia. Y algo de ello es cierto; sólo que no debe entenderse en el sentido de una verdad teórica, es decir, de la mera conformidad con el ente real.

¿Cómo debe entenderse, pues, de modo afirmativo? Este problema no puede solucionarse con el principio de la formación, si bien de lo que aquí se trata es justo de la forma: formación tanto de la materia como del tema; pues, como ya se mostró, ambos están tan interrelacionados, que siempre se trata de la formación de un tema "en" una materia. Será útil limitar por lo pronto la cuestión a un solo arte figurativo. La literatura se ofrece como tal, ya que en ella se eleva sin duda más notablemente la pretensión de verdad. Nietzche dijo: "Los poetas mienten demasiado". Y se refería a un efecto desorientador, optimista, que influía en la visión de la vida. Puede que sea así. Pero hay que conceder que este peligro asecha a la literatura.

Hay que empezar aquí con lo principal. No se trata, desde luego de una limitación cualquiera al "placer de tabular". La fantasía es y seguirá siendo la fuente original de la creación literaria. Y quien quisiera entender la pretensión de verdad en oposición a ella, la desconocería *a limine.* Esto puede comprobarse de cien maneras.

Tenemos la antiquísima forma folklórica del cuento. Sostenido por muchas creencias y supersticiones, el cuento está lleno de

lo maravilloso y sobrenatural. Y sin que importe que alguna vez se lo haya tenido por verdad o no, todavía el hombre actual oye complacido el cuento sobre hadas y gigantes, príncipes encantados y animales parlantes. No se le ocurre relacionar estas cosas con una pretensión de verdad que no les corresponde. Basta con que haya en general hombres que puedan creer y sentir así. Lo mismo sucede con la leyenda y con la saga, con la epopeya popular y aun, en gran medida, con la epopeya artística.

Pero aun si hacemos caso omiso de lo "maravilloso", el tema de la literatura no tiene pretensión de verdad, dentro de los límites de lo natural, en el sentido de la existencia de las personas y los acontecimientos. Ni la Juana de Arco de Schiller ni la de Shaw corresponden a la figura histórica. Pero ambas tienen una gran efectividad dramática. Sólo los niños leen las narraciones como tales representaciones reales; el adulto sabe que lo narrado es irreal o, mejor dicho, sabe que la literatura es indiferente a lo real y lo irreal. Así sucede con la novela y el teatro —aun en aquellos casos en que el tema consiste de personas y acontecimientos reales, quizá históricos. Esto último puede tener sus límites en la presentación de personalidades muy conocidas. Pero estos límites son fácilmente salvables en la elección del tema.

En todas estas cosas tiene el escritor la mayor libertad. También se lo puede expresar así: en ninguna parte del amplio campo de la composición temática tropieza con un límite serio a la libre configuración, en ninguna parte se espera de él una conformidad pedante con la realidad, ni mucho menos se la exige. Basta con que al tratar un tema histórico respete las simpatías aún vivas de su público. Y puede verse fácilmente que esta libertad va aún más allá en la lírica. Si el poeta expresa un canto de amor, que sea o haya sido realmente suyo, nada cambia en sus versos, en su belleza e impresionante movilidad. Y lo mismo sucede con todas las expresiones literarias de sentimientos.

Otra pregunta es si el autor puede expresar de modo convincente lo que él mismo no ha vivido. Se la ha respondido de diversas maneras. Quizá no pueda responderse de modo general, porque el don de apropiarse y configurar experiencias ajenas está distribuido de modo muy desigual. En esta medida puede decirse que el escritor con una rica experiencia propia tiene acceso a muchas más cosas humanas y tiene una oportunidad mayor de configurarlas convincentemente, que el que tiene poca experiencia propia.

Aquí pueden plantearse aún algunas exigencias justificadas al autor. Así, por ejemplo, la del conocimiento de la vida y de los

hombres —lo que es algo muy distinto a la riqueza de la experiencia propia. El conocimiento de los hombres consiste en ver lo que éstos ocultan; y para ello se necesita el don de la penetración, de la mirada crítica. El poeta satírico y el autor de comedias necesitan este don en la mayor medida. Pero con ello no se dice que las figuras presentadas, en la medida en que han sido tomadas de la vida, deban ser "así" realmente. También existen una burla, una denuncia, etcétera, muy injustas y muy poco apegadas a lo real. Piénsese en el Sócrates del vs9ÉXai de Aristófanes. También la valoración se mueve siempre dentro de amplios límites frente a lo real.

Por último no debe olvidarse que también exigimos del autor un cierto idealismo: no sólo debe hacer resaltar las debilidades y maldades de la naturaleza humana, sino también reconocer lo noble y sacarlo de la escoria. Pero tanto lo uno como lo otro corresponden más al *ethos* de la literatura que a su pretensión de verdad.

b) *Exigencia de verdad vital*

Con ello lo único que sabemos es lo que no es la exigencia de verdad en la literatura. Pero aún no sabemos lo que es de modo positivo. Esto habrá de discutirse ahora. Justo aquí hay que aportar claridad. Pues se puede buscar el sentido de esta exigencia en dirección de un realismo sin inhibiciones o un naturalismo, pero también se la puede entender de modo distinto.

Para decirlo de una buena vez: lo que buscamos en la literatura y exigimos de ella no es una verdad real, sino una verdad vital. Pero qué signifique esta palabra no es fácil de decir, aunque en cierta medida sea comprensible para todos. Hasta la bruja de los cuentos nos parece verdadera vitalmente, cuando, a pesar de ser astuta y malévola, se pone fin a su astucia. Aun las serviciales palomas de la Cenicienta tienen verdad vital, pues le devuelven el amor que de ella recibieron. La anécdota que se cuenta acerca de un hombre famoso nos parece tener verdad vital no porque "haya debido ser así", sino porque lo caracteriza tal como fue o tal como lo conocieron sus contemporáneos. Los antiguos tuvieron toda una literatura anecdótica —que pasó de modo consecuente a la historiografía, aunque por otro lado siguió estando emparentada con la literatura. Una anécdota nos parece poco verosímil vitalmente cuando falla en el retrato de la persona, está mal dibujada o poco clara en sí misma.

¿Por qué figuras de novela como las de Félix Dahn, Georg Ebers o Gustav Freitag no nos parecen tener verdad vital aun cuando hayan sido dibujadas con una claridad más real? Pues porque han sido construidas dentro de una imagen histórica salida de los conceptos del siglo XIX: estos escritores son eruditos y en el fondo carecen de una visión plástica sobre la vida que quieren describir. Por ello no pueden ser vitalmente verosímiles las figuras, las situaciones y las acciones, y ni siquiera los destinos humanes. Muy distinto resulta cuando el autor toma el tema histórico como un pretexto, pero no pretende hacer por lo demás un dibujo de una época para él extraña. Así sucede, por ejemplo, con César y Antonio, con Coriolano, con Enrique IV o aun con Macbeth en Shakespeare. Crea a partir de una plenitud, de la visión de la propia vida circundante y tanto las figuras como los destinos nos parecen tener verdad vital.

Por esto puede verse ya, más o menos, en qué consiste la verdad vital a diferencia de la verdad real: también ella consiste en una concordancia muy precisa con la vida real, pero no en lo singular y único (individual), sino en lo básico y esencialmente humano; y más allá de ello en mucho que es típicamente humano —eso que no es común a todos los hombres, sino sólo a una determinada raza humana. Y en la medida en que un tipo humano es algo completo y unificado en sí, esto significa a la vez que pasa directamente a él esa exigencia de verdad planteada a la literatura, unida a la exigencia de unidad y necesidad internas de que hablamos arriba. Así, pues, nos parecen falsas justo aquellas figuras que no están enlazadas por una necesidad interna a la unidad.

Todavía es posible llevar este postulado de verdad un paso más allá dentro de lo individual. Pues la literatura, en su concreción, no sólo tiene que ver con tipos, sino también con caracteres singulares altamente individualizados. Hamlet y Lear, Wallenstein, Tasso y Mefistófeles no se disuelven en un esquema de tipo, ni tampoco en un tipo ideal, según el cual se hubieran configurado. De la unidad del carácter singular en su unicidad puede decirse lo mismo que del tipo: tiene una ley interna —sólo que aquí es mucho más difícil de señalar que allá. Es demasiado complicada. Y sin embargo, sentimos si se la mantiene en la presentación o no. Y de acuerdo con ello, la figura nos parece verosímil o inverosímil, que descansa en sí o se destruye, encolada. Se trata de algo para lo que no existen criterios, pero que pesa mucho en una obra literaria.

A ello debe añadirse que con lo meramente humano y típico en general no puede llegarse a un efecto intuitivo pleno. En el fondo, ambos parecen faltos de vida —por la sencilla razón de que en la vida misma no existe un tipo puro. Por ello, las figuras típicas nos resultan inverosímiles en última instancia. Esto fue lo que ocurrió con la comedia de tipos según del viejo esquema, pues a pesar de lo gustada que fue en su época, se sobrevivió a sí misma, después de haber agotado sus efectos, y a las generaciones posteriores les parece rígida, artificial, es decir, falta de verdad vital.

En la tragedia clasicista se desarrolló un proceso semejante y sólo el fuerte *pathos* logró encubrir por un tiempo el hundimiento. El rey, el intrigante, el héroe, el bufón, la doncella inocente, el criado astuto, etcétera, u otros tipos establecidos, determinaron todo el género literario, como si sólo se pudiese escribir dentro de este esquema. El nuevo teatro se elevó, con sus mayores representantes, por encima de ello, no sin el ejemplo de Shakespeare, que tiene aún todos los tipos, pero que supo infundirles una viva individualidad. Lo que aquí es significativo no fue entendido por muchos críticos e historiadores de la literatura: cuando no veían tipos claramente dibujados, que pudieran ser apresados en un concepto, se lo tomaban a mal al autor. Pero están en un error. Sólo lo que se sale del tipo en un carácter humano está lleno de vida y nos parece verosímil.

Pero la exigencia de verdad vital va más allá. Concierne no sólo a las personas, tipos y caracteres, sino también y en la misma medida a las situaciones, conflictos y soluciones, el entretejimiento de las maneras de actuar, las consecuencias y sorpresas, el papel del azar, el éxito y el fracaso. Todo esto debe ser verosímil y no sólo eso: todo el medio en el que se desarrolla la acción, el colorido, el trasfondo anímico y el estilo de vida que da el primer plano de los personajes, es decir, lo común a ellos en su época.

Qué tan serio haya de tomarse todo esto, puede mostrarse en el ejemplo negativo del *deus ex machina*. Éste aparece cuando el autor no encuentra una solución natural para los enredos, con objeto de llevar todo a buen fin, gracias a su omnipotencia. Ya los antiguos se reían de tales medios y de la destruida verdad vital —de la inverosimilitud de la que se da cuenta aun el más ingenuo. Pero el *deus ex machina* sigue existiendo todavía en la literatura actual, quizá en la forma de una casualidad salvadora; y no puede negarse que da al traste con la seriedad de la obra, tiene un efecto cómico. Si bien lo cómico no debe buscarse irre-

flexivamente en las debilidades humanas, sino justo en las fuerzas que están sobre el hombre y determinan su destino. Aquí falla, al nivel del destino y el azar, la exigencia literaria de verdad vital.

Todavía más risible resulta el *happy end* cuyas miles de variantes conocemos por las películas: la solución no orgánica que se une a la serie de acontecimientos. Una solución que no se da por el desarrollo de las situaciones; que se debe más bien a la disposición de amar.

c) *El problema del estrato en la pretensión de verdad*

Ya se ve, a partir de estos ejemplos extremos, cómo se amplía con esto el problema de la verdad vital y abarca, por último, todo lo contenido en la formación del tema en la obra literaria. Pues cuando no se refiere sólo a las personas, no hay límites que puedan detener la pretensión. Se refiere al todo de la composición temática —tanto en la epopeya como en el drama, en la novela y, *mutatis mutandis,* en la composición lírica (si bien aquí consiste sólo en insinuaciones).

No tenemos por qué rastrearlo aquí detalladamente en todos los géneros de la literatura, ya que se repite en ellos como algo común, sólo que degradado. Pero, en oposición a ello, surge otra pregunta más fundamental que se refiere también a todos los géneros literarios: ¿de qué estrato de la obra literaria se trata en la exigencia de verdad?

Después de las primeras consideraciones pareció que la exigencia de verdad se refería sólo a un estrato intermedio: el de la formación anímica y los caracteres. Pero ya esta limitación demostró ser falsa: los caracteres no son indiferentes hacia las relaciones vitales en las que se forman; por ello, deben entenderse a partir de ellas. Y, a su vez, las relaciones vitales son formadas por los caracteres.

Esto significa un cambio básico en la situación. Ahora se podrá responder que, cuando menos, los cuatro estratos intermedios de la obra literaria caen bajo la exigencia de la verdad vital. Precisamente en estos estratos —movimiento y mímica, situación y acción, desarrollo anímico, destino— está toda la formación del tema; y nuestro problema se refiere a la verdad vital en la formación del tema. Si se ve con mayor detenimiento, se encuentra que tampoco esto es suficiente. Más bien abarca también el primer plano con su configuración de la palabra; pues no todo modo de hablar nos resulta "verdadero" en el trata-

miento de un tema determinado. También debe abarcar a los dos estratos intermedios más profundos. Dado que también existe lo ideal, que se expresa en la acción, y que puede tener verdad vital o no.

Los últimos estratos del trasfondo pueden quedar aquí fuera del juego, pues soportan lo ideal (lo ideal individual y común). Pero es esencial convencerse, con respecto a los estratos restantes, de que todos caen bajo la exigencia estética de verdad vital y que sólo tienen efecto estético, cuando la satisfacen en cierta medida.

Por ejemplo, en el estrato del movimiento, el habla y la mímica, cada paso, cada pose, cada observación que se salga del estilo de vida descrito, puede destruir la imagen de la personalidad incrustada en su época y circunstancias, o cuando menos dañarla. Y es fácil que el daño llegue tan lejos que los estratos siguientes, quizá el de la acción, ya no puedan aparecer bien. El aparecer está condicionado por su formación. Las figuras novelescas de Ebers, Dahn y Freitag pueden resultar especialmente inverosímiles en este estrato. Un buen ejemplo de ello es la salida de Británico en *César y Cleopatra* de Shaw. Británico habla y se mueve completamente como un inglés de nuestro tiempo, aun en lo que se refiere a sus conceptos. Parecería que, con ello, todas las figuras de la obra pasaran al presente y a lo-poco serio, pues los sonidos modernos destruyen el estilo de vida. Resulta inverosímil.

Con mayor claridad aún se señala esto en el estrato de las situaciones y acciones. Quizá no se recuerde lo bastante que situaciones que son aparentemente iguales no se lo parecen así a hombres distintos, a un niño de otra clase social, y que, de acuerdo con ello, la acción con la que un hombre reacciona no puede ser la misma, aun cuando el carácter lo fuera.

Quizá pudiera decirse que los grandes escritores han prestado especial atención a la plástica de la formación en este estrato porque saben muy bien que de la aprehensión intuitiva de las situaciones depende todo lo demás. Hay novelas en las que la mayor parte de la exposición está dedicada al despliegue de las circunstancias vitales, de tal modo que lo que en ellas finalmente sucede desaparece. Así deben entenderse grandes partes de Balzac, de Dostoievsky, de Thomas Mann, de Gaisworthy, de Hamsum…

El drama debe obrar aquí con más sobriedad, ya que está estrechamente limitado; no puede describir, tejer, pero puede trabajar con los medios del suceder corriente, tal como lo hace la

vida misma: lo que se llama el desarrollo de una escena dramática es una serie apretada de situaciones, en la que cada una es comprensible de inmediato *a.* partir de la precedente. Por otro lado, las maneras de actuar (más precisamente; su iniciativa genuina) sólo son comprensibles a partir de las situaciones. Pero de las maneras de actuar depende la culpa, el merecimiento, la responsabilidad, etcétera, es decir, las decisiones más importantes ...

Esta relación es evidente en sí misma. Y apenas existen escritores que no la hayan apresado y hayan actuado de acuerdo con *su* ley. Por ello, resulta difícil aducir ejemplos de falla. Hay fallas en el dibujo de la situación cuando no es posible comprender, a partir de lo expuesto, por qué una persona actúa así y no de otra manera, presuponiendo que su carácter sea consecuente.

Por lo que se refiere al estrato de la configuración del destino, la exigencia de verdad tiene aquí un peso especial: el escritor, en la medida en que da forma a un destino humano, se acerca en forma sorprendente al lugar que tiene Dios a los ojos del creyente. Y cuando desempeña en la cercanía de este lugar el papel del Dios *dilettante,* lo que ofrece puede ser fácilmente un mundo equivocado.

Por ello se dieron más arriba los ejemplos casi fantasmagóricos del *deus ex machina* y el *happy end.* Pero resultan, desde luego, demasiado burdos. Lo característico es justo que un destino, visto y presentado en general de manera natural, caiga de algún modo en lo inverosímil o no natural. Por ejemplo, el final de la novela de Zola, *Roma,* donde debe lograrse el efecto de que los amantes (sobrino y sobrina del cardenal) mueran juntos y de que la joven muera realmente después del amado (¡de muerte "natural"!).

Esto es chapucería: se ve claramente que el autor pliega el destino, llevado por una idea predilecta, a lo no natural. La literatura de todas las épocas está llena de tales falsedades: desde luego, la mayoría de las veces ni se advierten, porque está uno acostumbrado a seguir al escritor. Muchas veces depende del modo en que las personas mismas determinan, actuando, su destino y entonces hay que buscar el resorte en el carácter; pero si el carácter se nos pinta como armónico y sabio y surge entonces una testarudez decisiva para el destino, la consecuencia es que el carácter estaba mal dibujado. Wiechert (Dczs *einfache Leben)* permite que su Orla rechace en el último momento la

nueva vida que se le ofrece —a pesar de su sabiduría y claridad—, una idea de renuncia al amor artístico-trágica. Es lo contrario al *happy end.*

Frente a ello se antoja preguntar: ¿qué desvía tan fácilmente al autor a la falsificación a nivel del destino? Hay una respuesta clara. Se refiere a los puntos siguientes: 1) El hombre, en la vida, es impotente frente al destino; pues éste está formado por los elementos de su vida que no dependen, en modo alguno, de él, de su entendimiento o su voluntad. La literatura le ofrece la oportunidad de conformar el destino, la toma y quiere mostrar lo que él haría en el lugar de la Providencia. Se puede llamar este motivo el de la conciencia presuntuosa. 2) Otro estriba en la aversión al azar y la falta de sentido del suceder. El hombre tiene la tendencia a entender todo destino como verdadero "don" de una instancia providente. Se puede llamar este motivo el metafísico-teleológico. 3) Un tercer motivo estriba en la tendencia a entender de modo concreto la solución como la única válida, donde se inmiscuyen siempre ciertas tendencias propias del autor. Estas tendencias pueden ser morales o consideradas como tales: el malvado debe ser alcanzado por el destino, y el héroe debe ser premiado. En el caso trágico sucede al revés. Este motivo se puede llamar el de la tendencia "moral" sin más.

El segundo motivo es el más inocente: no es injustificado el dejar que el destino sea algo "enviado"; no porque así sea en la vida, sino porque así piensan los hombres y también los personajes de la literatura. En este sentido, la teleología en las configuraciones literarias del destino es fiel a la vida. El tercer motivo es el menos artístico: la nota moral en la configuración del destino, pero es muy humano y con frecuencia la sensibilidad humana del lector lo saluda con gusto: su muy herido sentido de justicia es al fin vindicado. El primer motivo es el más importante. Y lo es porque raras veces tiene conciencia de él el escritor, aún el gran escritor.

d) *Verdad vital en los estratos extremos*

De aquí resulta claramente que la exigencia literaria de la verdad vital surge en primer lugar en los estratos intermedios de la obra literaria. Y de hecho se reparte en forma bastante equitativa entre ellos. El que esté especialmente amenazada a nivel de la configuración del destino y lo esté justo por la libertad de la literatura tiene razones no estéticas, metafísicas, en última instancia.

Pero la imagen esbozada tiene que completarse en varios aspectos. Todavía falta una palabra sobre los estratos restantes, en la medida en que la exigencia de verdad vital se extienda hasta ellos. Tenemos por lo pronto el estrato de primer plano de la palabra escrita. Ya se dijo que difícilmente puede ser indiferente hacia la "verdad" literaria. Pero ¿cómo ha de entenderse su participación en una exigencia tan ideal?

La "palabra" dice siempre algo más que su sentido literal. Por ejemplo, habla a la vez de la disposición de quien habla y quizá también de su opinión sobre lo dicho (tal vez una nota escéptica). Se puede decir algo serio con seriedad y se lo puede decir en broma; y en ocasiones el contraste puede hacer que el efecto sea especialmente fuerte. Esto es válido, dentro de límites mucho más amplios, de la palabra escrita. Aquí existen posibilidades de matiz para parecer verosímil o inverosímil en el habla o el estilo de escribir. Cómo se forma el habla no es, en modo alguno, sólo un problema de buen gusto sino también un problema del efecto de verdad.

Quien a la mitad de una novela caiga en el cuento de hadas, no convencerá con ello. Quien en una escena fuertemente dramática añade una consideración contemplativa, no se gana al espectador. Esta incapacidad de convencimiento de la palabra es la falta de verdad vital. El lego dice: "Eso no sucede en la vida real". Y tiene razón. Piénsese ahora hasta en la poesía lírica: una sola palabra inapropiada puede rasgar todo el delicado tejido, construido en la transparencia de las palabras sonoras. El arte del escritor consiste aquí esencialmente sólo en que la palabra adecuada se le ocurra en el lugar adecuado —determinada, desde luego, por la profundidad del trasfondo que con ello lleva al habla.

No menos seria es la exigencia en los últimos estratos internos. Estos se designaron arriba como el de la idea individual (el hombre singular) y el de la idea general (a saber, lo humano común). El primero lo tenemos en relampagueo de la idea de personalidad tras la persona que actúa y yerra; el último en la tendencia de una obra de teatro, en la moral interna, no expresada, de una novela.

Quedémonos en los últimos; apenas es imaginable una obra literaria de alto rango sin este algo común en el trasfondo —su idea. Pero una obra literaria con una tendencia no está fuera de peligro. Puede deslizarse hacia dos lados:

1. La moral, la idea, el presupuesto de una concepción del mundo puede ser engañador a su vez, es decir, oponerse a la experiencia vital, y
2. puede ser llevada a aparecer en forma ilegítima —demasiado expresamente, demasiado insistentemente o también demasiado oscura, encubierta, incomprensible, imprecisamente— puede entonces repeler o aún desaparecer.

En ninguno de los dos casos resultará convincente la idea general: no tendrá pues verdad vital y no podrá ser experimentada como verdadera. Y ninguna de las dos cosas tiene mucho que ver con la "verdad" objetiva.

El autor sólo puede dejar hablar su idea —y en especial su moral— por medio de los acontecimientos: dejarlos hablar tal como la vida los deja hablar, insinuados en los destinos de los hombres, pero faltos aún de una interpretación. Esta misma no debe expresarla. No sólo porque tiene un efecto prosaico, sino justo porque entonces no parece tener verdad vital. Pues entonces nos parece la interpretación de alguien. Y ésta es engañosa. La moral o la concepción del mundo expresada en palabras ha perdido ya su fuerza, porque no se la muestra como verdad vital en la presentación. Desde luego, el hombre que lee obras literarias aprenderá algo también, pero no como se le enseña a un alumno, sino que lo verá por sí mismo.

Más sencillo es lo que sucede con la idea individual que aparece ocasionalmente porque el escritor tiene *a limine* más dificultades para verla y mostrarla. Pues sólo raras veces se le aparecerá a él mismo y siempre sólo de modo visionario en la visión del hombre real. Más rara vez aún encontrará los medios para hacerla aparecer. Allí está la diferencia: las ideas sobre la concepción del mundo y la moral permiten ser apresadas, pensadas, construidas, *in abstracto.* Pero la idea individual no se deja pensar, ni construir.

Existen, desde luego, figuras de la literatura construidas a partir de una idea preconcebida; piénsese en las del clasicismo y el drama típico. Pero nunca se trata en ellas de una idea individual preconcebida, sino siempre de una idea general, un tipo por lo común. Podemos dejar aquí esto de lado: no tiene que ver con el problema. Desde luego es cierto que algún creador cree apresar la idea de un individuo singular, cuando lo que tiene ante los ojos es sólo un tipo. Se trata de un engaño.

Cuando se apresa auténticamente una singularidad individual en una idea —como sucede, con frecuencia, con las figuras de

los grandes escritores, por ejemplo, la idea "Sócrates" en Platón—, se la apresa por razón de una experiencia profundamente vivida de una persona real. No es vista empíricamente, sino como todo lo ideal que está más allá de lo empírico, pero siempre sólo a partir de los bordes de lo empírico y como si fuera en la dirección prolongada de su conformación. Esta es la razón por la que el escritor no cae aquí con tanta facilidad en el peligro de la construcción arbitraria, al que sucumbe fácilmente en otras partes, cuando tiene que tratar con lo ideal. Pero por ello existen en toda la literatura tan pocas elevaciones de lo individual.

CAPÍTULO 23. *La verdad vital y la belleza*

a) *La función literaria de apertura a la vida*

Con estas consideraciones nos hemos acercado al límite en el que se encuentran la verdad vital de una obra literaria y su valor estético en general, es decir, donde debiera ser idéntica a la belleza. No puede rechazarse simplemente, pues se trata justo de un arte "figurativo" que conserva de modo necesario algo de imitación en la transformación. A partir de aquí hay quizá sólo un pequeño paso hasta la equiparación total.

Algo más habla a su favor. La literatura debe abrirle al lector un trozo del mundo. O también un trozo de vida humana. Pues la manera de ser de los hombres es vivir como un ser abierto al mundo; pero esta apertura es tarea que cada cual debe lograr solo. Aun la persona experimentada suele tener apertura al mundo en la medida de su necesidad práctica de conocimiento de la vida y los hombres. Más allá de ello el mundo suele estarle cerrado. Aquí debe surgir la literatura para abrir terrenos completos de la vida que nos están vedados.

Con ello concuerda muy precisamente lo convenido arriba: que la primera función del artista es el "ver"; el mostrar tiene que ser posterior. El enseñar a ver es común a todas las artes figurativas. ¿Debe negarse entonces la conclusión de que la literatura, por tener que ver con los hombres, tiene como tarea enseñar el conocimiento de los hombres?

Este no puede ser el sentido de la exigencia de verdad que le planteamos. Y no sólo porque la tendencia se conciba ahí de modo demasiado teórico y subordinada a fines demasiado prácticos. Pero ¿por qué es así? Y ¿dónde está la diferencia? ¿Qué debe enseñar en realidad la literatura, si no es el conocimiento de los hombres?

Para responder a ello hay que quedar de acuerdo sobre la esencia del conocimiento de los hombres, lo que en sí no corresponde a la estética. El conocimiento de los hombres es algo muy sobrio y que lleva a la sobriedad. No se inicia con la apertura de la mirada que se ofrece, sino con la desconfianza que proviene de una mala experiencia. El conocedor de los hombres suele mirar escéptica —y aún pesimistamente— al mundo. Ve a través de los hombres, pero sólo con respecto a cosas muy determinadas, honradez, responsabilidad, confiabilidad y, por lo pronto, sólo de modo negativo. El conocimiento de los hombres está enfocado negativamente. Y lo está por motivos prácticos. Pues siempre lo que importa es saber si tiene que cuidarse de los demás. Lo que importa es tener una orientación, una visión práctica, una posible previsión de lo que el otro hará, cómo reaccionará; así, pues, cómo debemos tratarlo —pensando en nuestras metas. Para ello se necesita la actitud de la mirada sin amor.

Esto es lo que la literatura no enseña. Y resulta superfino preguntarse si desmerece con ello. La literatura, como el arte en general, tiene una disposición positiva. No enseña a despreciar, sino a honrar y a detener la visión amorosamente. Su manera de ver es la visión penetrante, entregada, amorosa. Por ello, el hundimiento en aquello que otros pasan por alto. La mirada del escritor se dirige siempre a tesoros ocultos.

Lo que esta mirada descubre y enseña es algo muy verdadero: en todas partes, protegidos por lo cotidiano, existen tesoros ocultos y vale la pena detenerse en ellos, permanecer ahí, hundirse en ellos. En este sentido, la literatura "abre" —abre el mundo—; abre con ello mucho más que el conocimiento práctico sobre los hombres, pero abre algo distinto; por lo común, el conocedor de hombres ni siquiera puede utilizarlo. La apertura de los valores amorosos casi no tiene importancia práctica, pero da riqueza a la mirada que se dirige a la vida y participa en la plenitud.

Pero existe aquí una segunda diferencia. El conocimiento sobre los hombres se detiene en sus opiniones en una cierta generalidad. Nunca va directamente a lo individual del individuo, sino sólo al tipo. El individuo no le interesa por sí mismo, sino sólo por mor de fines prácticos. Para ello, lo mejor es buscar reglas o quizá tenerlas ya preparadas. Eso es lo que hace el conocedor de nombres: tiene el tipo ya dispuesto y lo que cae bajo él queda conocido y acabado con ello.

El auténtico conocedor de hombres es aquel que tiene ya preparado todo un sistema de catalogación de tipos humanos acuñados para los casos que se le presenten; sistema lo bastante rico

para abarcar los casos más corrientes. Es por esto por lo que su juicio es tan pensado, tan rápido y tan difícil de mudar. Desde luego, a lo que va más allá del esquema de estos tipos, no se le hace justicia. Se trata justo de la individualidad. El conocedor de hombres no la necesita, le resulta una carga; la abandona por tanto y la arroja a lo no esencial. El conocedor de hombres es casi un ciego para la individualidad humana. A decir verdad, cierra los ojos ante ella. Recuérdese aquí que también la caracterología sólo nos conduce hasta tipos, no hasta "caracteres" reales.

La posición de la literatura es también aquí la inversa, para ella es esencial precisamente lo atípico, lo que sólo se da una vez, casi lo "accidental" en la persona singular. El hombre singular no es aquí el representante de una especie humana, sino que tiene importancia por sí mismo; es decir lo importante es él con su peculiaridad, su particularidad, su ser otro. Y no porque esa peculiaridad sea especialmente grande, sino sencillamente porque en él se da la plenitud vital concreta de la personalidad, su riqueza, su claridad.

La literatura conduce desde luego, con esta su doble tendencia —hacia lo positivo y hacia lo individual del hombre— a una profundidad muy distinta del ver y de la apertura de la vida, y puede ser la maestra que enseña a ver a la mirada abierta en un sentido muy distinto al conocimiento práctico sobre el hombre, que es siempre también desconocimiento. La mirada, apresada en el tipo, del conocedor de hombres resulta muchas veces superficial; falla por completo ante la interioridad más íntima. Está lejos de toda alegría compartida, toda compasión, toda compañía. Es fría en el fondo. Justo allí donde se detiene y falla empieza la mirada literaria —justo en la alegría compartida, etcétera. Esta mirada es cálida, penetrante, amorosa. Por ello llega hasta las profundidades secretas del alma humana. Pues ésta sólo se revela a una mirada amorosa y penetrante. La riqueza de formas de lo visto como transparencia de la riqueza y la profundidad del aparecer depende por completo de tal apertura del hombre y de la vida humana.

Sólo a partir de aquí puede verse lo que tiene en común con la función de apertura de la literatura, pero también cómo dependen una de otra la exigencia de verdad vital y la de valor artístico (lo bello). Es evidente que la literatura abre tanto el ser humano como las profundidades de la vida. Pero no lo hace a la manera del conocimiento, y ni tampoco puede dirigirse prácticamente como éste a objetos o aspectos aislados. Sino a la

inversa, ella enseña por su parte lo que es importante en la vida y en el hombre, y digno de detenerse en ello, sin tener en consideración otros intereses. Y muestra lo que ve sólo mediante una mirada compartida —en el cuadro, en la concreción, sin aclaración, sin expresar lo general que corresponde a ello, sin por qué y para qué. Lo muestra en su particularidad y misterio y lo deja así sin tocarlo.

b) *El realismo y sus limitaciones*

Quien desee aprender a partir de la literatura como un psicólogo, deberá sacar sus propias consecuencias. Ella no lo hace por él. Y no podrá llegar muy fácilmente a sus deducciones, porque las explicaciones que recibe no están en la dirección de sus problemas. El escritor "enseña" de la misma manera que la vida: por el suceder mismo. El que no sea un suceder real nada importa. Lo único que aquí importa es la reducción, la elección, en breve, la formación del material; y tiene una importancia muy grande, pero distinta, y no toca este punto.

Por ser así, existe en la literatura —como en la pintura y la plástica— la dirección del realismo. En el fondo, esto no significa otra cosa que la exigencia de verdad vital dividida en muchos pequeños rasgos singulares; el suceder y las figuras convertidas en literatura deben tener el efecto, de ser posible, que tendrían el suceder y las figuras reales. Cuando sigue esta exigencia el realismo resulta una tendencia sana en la literatura: en la novela, en el drama y aun en la épica se ha propagado en una medida bastante amplia. Pero en algún lugar tropieza con un límite.

¿Por qué? ¿Por qué es necesaria una limitación del realismo, si bien entendido es la tendencia a la verdad vital? ¿Por qué estiliza el escritor sus palabras para la escena —quizá por medio del verso? ¿Por qué atenúa la dirección, la dinámica de una burda escena popular? ¿Por qué un buen cuentista no se detiene en la miseria y el envilecimiento? ¿Por qué se queja el lector cuando se le ponen enfrente demasiadas cosas repugnantes? Aun cuando así lo reclame el medio humano descrito. Así en su tiempo se pensó que en determinadas novelas de Zolá ese eterno permanecer en las tabernas, en las cantinas, en medio de las borracheras, era demasiado, mejor dicho, demasiado "verdadero".

Todas estas preguntas son variantes de la misma pregunta principal: ¿qué exigencia se enfrenta a la tendencia a la verdad vital? Ante esta pregunta es necesario recordar el otro aspecto de la literatura —y de las artes en general.

El sentido del arte no se agota en enseñar, revelar y hacer más sabio. Su tarea original es mucho menor: divertir. De no ser así no tendría sentido hablar de "goce", de "placer" y "disfrute", ante la obra de arte. En ciertas circunstancias la verdad sobre la vida humana puede ser ingrata. Hasta puede llegar a ser opresiva y atormentadora, puede herir nuestro placer de vivir, para no hablar de placer en la obra literaria que se dedica a conducirlo a uno a lo menos placentero y a ponerle ante los ojos todas las vergüenzas. No puede negarse que existe una táctica de la narración que se consagra a ello con exagerada entrega.

Así, pues, puede responderse sumariamente a la pregunta anterior: la otra exigencia que se opone a la tendencia hacia la verdad vital es la exigencia de lo bello. Y a ello no puede oponerse que lo bello no necesita estar en el "material", ni debe estribar en él. Pues aquí no se trata sólo del material: lo que puede traspasar los límites de lo artísticamente soportable es la formación, la presentación del material. El realismo en las artes es esencialmente cuestión de la forma.

Con ello se llega a una notable contradicción: ahora parece que verdad y belleza fuesen exigencias axiológicas contrarias dirigidas a uno y el mismo objeto —de modo que el artista debe decidirse por una u otra. Esta no puede ser la última palabra en este asunto. Y sin embargo, hay en ello algo que no puede hacerse a un lado: encontrar aquí el justo camino intermedio será siempre la tarea que se ofrece al escritor cuando trata con un tema que se ha tomado de la esfera de las debilidades y miserias humanas.

Pero es necesario considerar muchas cosas:

En primer lugar, se mezclan con frecuencia en los deseos de la literatura intereses prácticos: las circunstancias sociales, las tendencias políticas, los trastornos en la conciencia de los valores éticos, se adueñan siempre de la literatura como un arma y quieren obrar a través de ella; para ello debe hacer visibles los males de las circunstancias actuales.

En segundo lugar, las diversas épocas han tenido diversas opiniones al respecto. Una sola generación puede significar ya una oposición importante. Nuestros abuelos soportaban menos verdad vital en la obra literaria; rápidamente se echaba a perder la impresión en cuanto algo del tema se salía de las reglas de la moral y del decoro públicos —dentro de las cuales vivía. Esto ha cambiado. Tenemos un criterio más amplio. Pero también nosotros nos cerramos ante un realismo ilimitado —vuelto quizá "desvergonzadísimo"—, sólo se han corrido las fronteras.

En tercer lugar, provenimos históricamente de un arte que fue idealista en gran medida y que estilizó la verdad vital. Así, el gran *pathos* de la tragedia, el predominio de lo heroico, el estado anímico fundamentalmente religioso y caballeresco de la épica antigua. La pobreza y la miseria humanas sólo entran atemadas en ello. La capacidad del lector para soportar lo real ha ido en aumento desde entonces. Y resulta difícil decir qué tanto puede aumentar. Pero con ella ha aumentado también la capacidad de la obra literaria para soportar la verdad vital.

Podemos ver que las fronteras de lo que puede imputarse como real en la literatura resultan muy relativas —de acuerdo con la sensibilidad artística de la época. Por ello no pueden darse normas fijas.

Se ha disputado acerca de si ciertas figuras de Dostoievsky (Stavrogin, el viejo Karamasov o Goliadkin) son soportables literariamente. La imputación es fuerte, pero existen contravalores que nivelan la balanza, ya que hay grandeza y belleza, altura moral y delicados brotes en la vida que sólo pueden medirse a partir de la bajeza en la que crecen. El escritor no puede hablar de ellas, no puede hacerlas aparecer sin dejar aparecer en el primer estrato el pantano de la vida. En tales circunstancias hay una nivelación. La literatura se encuentra ante la tarea de una síntesis: recoger en su forma el máximo posible de verdad vital que necesita para su tema, a fin de hacer aparecer los aspectos sensibles más profundos (valores, etcétera), sin hacer estallar la forma artística.

En qué medida pueda solucionarse esta tarea, lo demuestran los grandes escritores realistas, que renuncian radicalmente a cualquier idealización y embellecimiento baratos: Dostoievsky, Knut Hamsum. Pero la solución es una solución artística que no se puede imitar. En teoría —en el sentido de la estética— queda así solucionada la tarea.

c) *Para la dialéctica de la presentación realista*

No debe ocultarse que la literatura de nuestros días, siempre que logra algo grande, lo debe a este realismo, del que por otra parte se cuida. Toda la finalidad de la literatura se eleva así: mientras mayor sea la tarea, más alta será la meta artística. Esto puede aclararse de la manera siguiente.

Existe la tendencia a mitigar la impresión de una verdad vital pesada. Hay para ello medios del todo externos —la selección, la coloración suave y aun la formación lingüística. Pero en última

instancia, todos estos medios falsean, son embellecimiento. Por lo común, resultan decepcionantes aun para el lector ingenuo; ya que se da cuenta de que lo presentado no es muy serio. Y cuando no se da cuenta, resulta engañado.

Lo que se exige de una literatura seria con verdad vital es justo lo contrario: encontrar la forma para cada tema, por desagradable que sea, por medio de la cual pueda entregar su contenido afirmativo. No se pide un compromiso —aunque pueda llamárselo también una nivelación—, sino justo la forma superior que acoge y supera lo repugnante y feo.

Pero ¿qué significa "superar"? No puede ser un dejar desaparecer, aniquilar o negar. Se antoja pensar aquí en una relación dialéctica en el sentido de Hegel: de acuerdo con ello el "levantar" sólo es negativo en su significación más superficial, en la segunda es ya un "conservar", en la tercera "ser elevado por encima de sí". Sin duda alguna algo de ello ocurre aquí: lo repugnante es "rechazado" primero por el sentimiento estético, pero después "aceptado" en un todo, al que le es imprescindible como miembro; y por último es elevado mucho más allá de sí mismo, ya que demuestra ser un escalón de algo mucho mayor y de más significación. Esta es la dialéctica de la presentación realista en la literatura. Como a toda dialéctica, se la puede expresar de modo no dialéctico. Pero entonces debe partirse del otro extremo, de la síntesis, es decir, aquí, del "elevarse".

¿Hacia dónde puede elevar el escritor algo que por lo pronto es visto en forma sobriamente realista? Sólo hacia un lugar que él mismo ha visto ya en la idea. Así, pues, debe tener previamente la "idea". No se necesita que ésta sea la "idea" platónica ni hegeliana, puede ser cualquier gran pensamiento supraempírico, cualquier ideal ético o religioso.

Pero aquí no es necesario que se traten de alcanzar las cosas supremas. La situación en la vida humana es más o menos la misma; la forma de la situación repele primero al individuo y después le da oportunidad de actuar; mientras más profundamente enraizada esté la situación en la vida, tal cual es, tanto más simpatizamos con el actor. Y a la inversa, mientras mayor sea la oposición con la que tenga que luchar en la situación, mayor será la oportunidad de encontrar una solución significativa. Lo vemos por el hecho de que nuestras simpatías están con él, aun en las fallas y fracasos.

Se trata de cosas que arrojan una luz propia sobre el derecho de lo repugnante y feo en la literatura. Es evidente que el brillo de lo bello, grande y significativo humano destaca más claramen-

te en las oscuras profundidades de la vida, y quizá sólo pueda ser visible sobre su trasfondo. Pero la metáfora dice demasiado poco: hay que tener toda la abismal miseria humana ante los ojos para poder ver, en lo pequeño y cotidiano del quehacer, el padecer y el esfuerzo humanos, lo grande e ideal. Con ello nos encontramos ante una nueva consecuencia.

La capacidad de hacer ver este algo grande e ideal en lo pequeño y cotidiano es en verdad la auténtica función principal del arte: el dejar aparecer. Pues en esto consiste esencialmente la belleza de una obra de arte. Pero si es así, hay que decir que la belleza está condicionada aquí justo por la presentación de lo feo y repugnante. O, aun si se quiere evitar la paradoja, sigue siendo algo muy notable: la exigencia de la verdad vital y la de la belleza, que en un principio se contraponían, se acercan después de tal modo que casi puede igualárselas.

Pero ¿acaso no existe ya ninguna diferencia entre la relación de verdad y su calidad literaria? Quizá se responda sí, la calidad literaria, el ser un logro, es asunto de la forma, en tanto que la verdad vital es asunto del contenido. La solución es insuficiente: la forma literaria codetermina esencialmente el contenido, hasta es lo más importante en él. Pues se trata de "forma interna", es decir, de formar de dentro hacia fuera. Pero esta formación es la que hace que el "contenido" (es decir, la materia formada) sea vitalmente verosímil o inverosímil. Es ella la que puede ser realista o embellecedora. Así, pues, muy bien podría resultar que el logro de la forma artística sea a la vez la cualidad literaria, lo bello y la verdad vital. No se soluciona tan fácilmente la nivelación.

En último extremo puede preguntarse: ¿existe una literatura de calidad cuyo contenido esencial pase intencionalmente por alto lo que es, es decir, que fuera puro absurdo? Dicho más suavemente: ¿existe alguna que sólo correspondiera a un contenido esencial plano o superficial? Debe responderse: ¡No! La falta de calidad de las novelas de Courts-Mahler no radica en una carencia de adecuación inmanente de los estratos, sino en una carencia de verdad literaria. Falta la calidad porque aquello a lo que se refiere de continuo la forma interna, tiene la pretensión de poner ante la intuición contenidos esenciales del mundo humano y no puede cumplir con tal pretensión.

Esto es una prueba de la inseparabilidad de la calidad literaria y la verdad. Pero la inseparabilidad no tiene por qué significar coincidencia. La literatura puede conmovernos también con algo vitalmente inverosímil; sólo que faltará una última satisfacción.

Así sucede también en la vida: puede "ver" inadecuadamente un suceso y a pesar de ello con la mayor plenitud vital —también ésta puede engañar— y lo mismo a la inversa.

Para solucionar correctamente el problema hay que tomar el camino del centro, tomar lo positivo de ambos lados y abandonar las meras negaciones.

d) *Verdad vital y verdad esencial*

El resultado obtenido hasta ahora es éste: una verdad literaria doble que se traslapa. Una es la correspondencia, unidad, completud, continuidad internas en sí, la otra es la verdad vital y ésta tiene uno de sus polos esenciales fuera de la literatura, en el mundo real que la trasciende —si no en sus particularidades o hechos, sí en sus rasgos esenciales. En la medida en que la calidad literaria está condicionada por ambas exigencias de verdad, puede decirse que es una relación trascendental. La literatura que falsea la verdad vital no puede convencernos, es decir, no es literatura.

De cualquier manera, la verdad vital y la calidad literaria pueden variar mucho entre sí. Por ejemplo, alguna vez, en una obra literaria, puede quedar peor la exigencia de verdad que la forma interna sostenida y la belleza, vivacidad, plenitud, colorido y unidad del aparecer; algo así sucede con las figuras de Hebbel, como Golo, Herodes, Kandaules, pero también con Wilde en *Donan Gray*. Lo contrario lo tenemos en el Goethe de los años posteriores (la segunda parte del *Fausto, Los años de aprendizaje,* entre otros): hay una plenitud de sabiduría y verdad vitales, pero a costa de la plenitud vital intuitiva y aun de la unidad literaria formal. Sabemos qué tan consciente de ello era el propio Goethe.

Estos ejemplos muestran que ambas cosas pueden separarse —y mucho; pero entonces la obra padece claramente la falta correspondiente. Cuando falta la verdad vital se acerca al extravío, cuando falta la plenitud intuitiva a lo prosaico-intelectual; y sólo los más enérgicos medios externos pueden ocultar tolerablemente la falta. El íntimo enlace y condicionamiento mutuo de la verdad vital y la perfección intuitiva formal (calidad literaria) no debe engañarnos y hacer que las consideremos idénticas, ni tampoco que las separemos con una independencia demasiado grande.

Pero hay otra cosa que se evidencia aquí: es seguro que difícilmente se dan Golo y Kandaules, lo mismo que *Donan* Gray, en su inconsciencia esteticista fundada. Pero ¿no se ha acertado en los dos primeros en algo que puede estar esencialmente en determinado tipo de amor? ¿Y en Dorian Gray en algo a lo que

puede llegar un ser superficial y muy dotado a quien otros llevan por un camino determinado?

Este algo, una forma esencial vista en extremo, puede estar mal dibujado, pero se ve con claridad en qué dirección está, aunque no se presente así en la vida. En las obras de Hebbel, la forma dramática llega finalmente a un vacío —no logra formar del todo ese algo visto en extremo, y hacer así que las figuras sean creíbles. Si se dan tales formas esenciales extremas de lo humano —los hombres mismos, pero quizá también las situaciones y destinos—, entonces debe darse también una verdad esencial a diferencia de las verdades vitales; y bien pudiera ser que las figuras de Hebbel satisficieran ésta.

Pero entonces debe existir también una exigencia que se dirija justo a esta verdad esencial. Y quizá entonces podría darse todo un género de la literatura que diera preferencia a esta exigencia —con la elección y unilateralidad muy literarias— sobre las otras. En ello podría fundarse quizá el éxito de los dramas y narraciones de ese tipo. Esto puede pensarse así tal vez: el escritor puede presentar formalmente una figura elevada a lo mítico y con ello alcanzar un reino de esencias, quizá en el sentido de un fanatismo axiológico muy determinado, aunque no acierte con la verdad vital —la vida humana tal cual es.

Esto debe ser posible literariamente, ya que de otro modo no podrían presentarse literariamente exageraciones de lo cotidiano, tipos ideales e individuos elevados a lo ideal. La tragedia antigua creó siempre tales figuras exageradas; sobre todo la epopeya y toda obra de tema mítico. Así, pues, la pretensión de verdad no tiene su contrario en la vida real, sino en las formas esenciales elevadas a idea. De aquí se sigue claramente que la verdad esencial es distinta a la verdad vital y que en una y la misma obra literaria la exigencia de una no coincide con la de la otra.

Esto puede expresarse así: el escritor puede ver y trabajar ciertas posibilidades esenciales de la peculiaridad humana en una pureza que no tienen nunca en la vida. Pero de ello no puede sacarse la conclusión de que tal exageración sea justa. Ya las figuras dudosas de Hebbel lo demuestran. Pero entonces ¿dónde obtener un criterio de lo que aún debe considerarse válido de acuerdo con la verdad esencial y de aquello que ya no lo es, sino que es algo construido? No todos los extremos pueden pretender ser fidedignos.

A ello, quizá pueda responderse así: en todo el terreno del arte y de lo bello no hay criterios que pudieran erigirse en me-

didas. Por ello no puede exigirse uno aquí. El sentimiento desarrollado artísticamente, el buen "gusto" no está por ello inerme ante tal pregunta. Tiene sus señales, pero no puede expresarlas y enseñarlas como reglas de juego. Por ejemplo, puede ver en la exigencia de una cierta verdad esencial la limitación del realismo artístico y saludar en la exigencia de verdad vital el buscado contrapeso a la exigencia de verdad real y, por ello, serle bienvenida una cierta dosis de esta orientación —expresamente idealista.

Pero debe relacionarse con la verdad esencial de tal modo que la exageración y la "idea", que da su dirección, salgan de un todo, es decir, se legitimen como pertenecientes a él y no parezcan traídas de fuera. Hay que conceder esto tanto a Dorian Gray como a las figuras de Hebbel. Nos lo encontramos en una escala mucho mayor, fantástica, en Cervantes: el idealismo del combate de Don Quijote contra los molinos de viento hace mofa de cualquier verdad vital y resulta visible por ello, pero sigue la línea recta de una caballerosidad ciega. Y aun el hacer caso omiso de la situación real, que llega aquí a la imagen mítica, es algo esencial a la vida humana.

Más arriba (cap. 22 *c, d)* se mostró que la exigencia de verdad vital se extiende a todos los estratos de la literatura, aunque sea peculiar sobre todo de los intermedios. Pero ¿qué hay respecto de la verdad esencial? Es evidente que esto es muy distinto: la verdad esencial permanece, por lo pronto, como exigencia de un estrato determinado y sólo secundariamente se extiende de éste a otros. Con ello no quiere decirse que siempre deba estar enraizada en el último estrato (de las ideas generales); resultaría una tautología, pues es la exigencia de correspondencia a una idea. Se trata, más bien, de saber en cuál de los estratos intermedios se hace más directa y fuertemente válida la determinación por la idea.

Esto puede mostrarse mediante ejemplos muy graves; quizá el primer acto de *Rey Lear.* Lear dirige la confusión decisiva por medio de la pregunta sobre cuánto lo aman sus hijas. Allí está la clave no sólo del carácter de Lear, sino de todo el terreno en que se mueve la obra: no únicamente Goneril y Regan, también Cordelia tiene la misma incondicionalidad, aquéllas en el engaño, ésta en el fanatismo de la verdad. De ahí su respuesta desconcertantemente áspera. Con ello gana la obra necesidad interna y verdad esencial. Desde luego, la verdad vital se queda muy atrás, en *Lear* aparece más en los detalles, en las escenas.

Pero hay algo que resulta evidente: la verdad esencial está enraizada en un estrato determinado —aquí en los caracteres, podría decirse que en el carácter de la familia. Sólo a partir de allí se extiende a la formación de las situaciones y escenas, por una parte, y del destino por la otra. Es admirable la forma en que Shakespeare supo unirlo con la más escueta verdad vital. En *Lear* todo el contenido esencial se presenta en las situaciones, escenas, etcétera. En las figuras de Hebbel falta un estrato principal semejante que soporte el todo.

CAPÍTULO 24. *La verdad de las artes plásticas*

a) *Criterios y medidas*

Es evidente que el acoplamiento con la verdad esencial debe hacerse con cuidado. Puede suponerse que toda obra literaria debe contener algo de ella. Pero no puede suplirla la verdad vital y el impacto del realismo que ésta exige, porque jala de la cuerda contraria que es decididamente idealista. Siempre vuelve uno a asombrarse ¿acaso puede haber una conformidad esencial con la vida separada de ésta?

Así, tan burdamente, desde luego que no. Los ejemplos anteriores señalan por el contrario que se da dentro de ciertos límites y que es además obvia artísticamente. Pero no hay que llevarla al extremo. Por ejemplo, no se trata de que el escritor pudiera cribar rasgos esenciales humanos particulares y dejarlos aparecer solos, por así decirlo.

El aislamiento de algunos pocos rasgos esenciales en la figura del Marqués de Posa está ya tan cerca de lo convincente que no nos parece que pertenezca por completo al teatro. Los malvados seudoclásicos, que no son más que maldad, pueden ser necesarios en ciertos dramas. Pero han de parecer vivos y si las situaciones determinadas por ellos han de resultar dramáticas, su maldad debe aparecer como algo humanamente justificado —por alguna manera de ser, por las circunstancias de la vida o por cualquier otra motivación.

La literatura moderna lo ha logrado perfectamente —no sólo Dostoievsky (piénsese en Smerdiakov), sino ya los clásicos alemanes, hasta puede aplicarse a Mefistófeles. Y si volvemos la mirada al pasado —a Corneille, por ejemplo— tenemos la sensación de que no es difícil cumplir con esta sencilla exigencia.

Pero ¿por qué no lo es? Pues porque de los tipos que se sacan a escena para tener acción en conflicto sólo los construidos con

pureza nos parecen inverosímiles. Basta con que parezcan necesarios a partir de una relación esencial, para que resulten vivos, es decir, basta aquí con la exigencia de la verdad esencial. La exigencia, más pesada, de la verdad vital no necesita satisfacerse de modo imprescindible.

Sigue siendo irritante que en una obra ambos tipos de verdad se separen. Si en la literatura la verdad vital debiera corresponder siempre a la verdad esencial, en la vida misma lo real debiera corresponder siempre a la esencia ideal de su tipo. El que no sea así, pertenece a la esencia de lo real en cuanto tal. Mientras más alto se llegue en la escala de lo real, tanto mayores serán las desviaciones y tanto más difícil será la perfección del producto, tanto más imperfecto en promedio. Altura y perfección son inversamente proporcionales.

La literatura trata del producto más elevado, el hombre. Así, pues, en él y en su vida, los hechos no pueden coincidir con la esencia ideal. Por ello también la verdad vital y la verdad esencial se separan en él como materia de la literatura. Y es fácil sacar la consecuencia de que justo allí tiene sus raíces una gran parte de los conflictos que forman el tema principal de la literatura épica, dramática y novelesca.

Pero como se trata de la relación de dos verdades, que forman juntas la verdad literaria, la falsedad literaria aparece siempre que: 1) se falla en una de las verdades básicas, y 2) cuando se falla en la relación entre ambas. Este último sería el caso cuando no "aparece" una verdad esencial en la verdad vital, o cuando aquélla no se refiere, no se funda en ésta.

La medida de la verdad vital no es, sin embargo, la vida misma, tal como es, sino la vida tal como es vista y comprendida por la época y, en especial, por el escritor, y tal como es mediatizada además por la forma especial de la literatura —el género formal. Lo primero quedó fundamentado antes; ya que sólo podemos medir lo que vemos. Pero lo segundo necesita aún una fundamentación.

El género formal de la literatura practica una selección entre "materias" posibles —y dentro de una de ellas una nueva selección de los motivos, los detalles. Ya lo sabemos por el análisis formal más general. Tal selección es, en gran medida, de contenido: no todas las materias sirven para una novela, ni todas para un drama, etcétera, y cuando sirve una materia, no sirve todo en ella.

Aquí el papel determinante del género formal da un paso adelante: lo mismo es válido con respecto a la verdad esencial y aun

habría que desarrollarlo en especial en relación con ella. Esto significa: tampoco la medida de la verdad esencial se encuentra sin más en las esencialidades ideales (en el sentido de los fenomenólogos, por ejemplo), tal como son, sino tal como son vistas y comprendidas —por la época o por el escritor mismo—, y tal como son mediatizadas además por el género formal especial de la literatura. También aquí se entiende sin más lo primero. Pero lo segundo significa que tales géneros formales como la lírica, la epopeya, la novela, etcétera, traen ya consigo su selección especial de relaciones esenciales, adecuadas a ellos. Así, lo ideal de *La venganza de Crimilda* no sería adecuado para un cuento, ni lo ideal de EZ *príncipe Harry* de Shakespeare para una novela.

Sólo cabría agregar esto: que los géneros de las formas literarias forman un tipo únicamente de modo burdo. En realidad se trata de distinciones formales mucho más finas, de las que surge una selección mucho más diferenciada de la materia y también una selección dentro de ésta. El drama clásico francés no admitía muchos temas, que resultan sin más accesibles y conformables para el de Shakespeare. El drama de Lessing, el de Schiller, el de Kleist, el de Hebbel —todos ellos tienen no sólo su selección especial de temas, sino también la correspondiente selección dentro del tema.

Con ello llegamos a la típica forma especial de la literatura, que ya no pertenece a nuestra problemática (la de la estética general). Aquí basta con comprobar que cada uno de estos géneros muy especiales —diferenciados aún de acuerdo con las personalidades literarias— tiene su propia ley, con la que cae o se sostiene su forma. Pero esto es sólo una ampliación de la pregunta sobre la diferenciación de las artes. Y tenemos que volver sobre ésta.

b) *Verdad vital en la pintura*

La investigación del último capítulo se restringió a la literatura, ya que en ella puede apresarse mejor la pretensión de verdad. Pero es evidente que la visión así limitada resulta unilateral. Tiene que completarse. Y para ello debemos pasar el terreno de las otras artes. ¿Qué pasa en ellas con la pretensión de verdad?

Aquí puede quedar fuera del juego la verdad artística inmanente; es sólo la unidad interna de la forma y como tal no es una contrapartida al restante problema de la forma (cf. cap. 21). Ya la necesidad artística lo dice aquí todo. Otra cosa sucede con la pretensión de verdad trascendental, tal como la conocimos

en la literatura, y a saber en dos aspectos: según la verdad vital y según la verdad esencial. Pero ambas cosas sólo pueden plantearse directamente con respecto a la pintura y la escultura; en las artes no figurativas falta la contrapartida trascendente con la que habría que buscar correspondencia.

En un sentido figurado podría hablarse en la música, y aún en la arquitectura, de verdad vital; pues ambas expresan también un ser anímico. Pero esto es una *cura posterior*. Más importantes son las dos restantes artes de representación, "figurativas", como se las ha llamado. Las cosas son muy distintas en ellas, porque su círculo de temas es diferente. La plástica está enlazada casi exclusivamente al cuerpo humano; la pintura se extiende a todo lo visible y apresable en forma de imagen. Luego en ella el problema de la pretensión de verdad debe ser más rico.

¿Qué significa verdad vital en la pintura?

Casi podría creerse que tendría que ser idéntica a la belleza que aparece en la pintura. "Respire vida el arte figurativo." Así, pues, mientras más apresable sea la vida que como tal ofrece a la intención, más alto será su valor artístico; ¿quiere esto decir mientras más verosímil, más bello?

Y sin embargo no es del todo así. Si la frase fuera válida sin limitaciones, la presentación pictórica realista sería, en general, la de mayor efecto artístico y la más perfecta. Pero esto no es así en esa medida; los estilos pictóricos son todos esencialmente limitaciones del realismo. Descansan en una selección del ver y del dar: no vuelve a darse todo lo que apresó el ojo, más bien sólo aquello que el artista considera digno de ello. Recuérdese aquí lo que se dijo más arriba (cap. 16 *c*) sobre el efecto de la mirada selectiva en la formación.

Ahora queda claro esto: toda elección y todo dejar fuera es por lo pronto una eliminación de verdad vital: excluye mucho de la reproducción, se lo considera superfluo. Y sin embargo, el resultado no tiene por qué parecer una verdad desmedrada —no sólo porque por ello se destacan mejor otros detalles, sino porque así salen a la luz.

Así, pues, lo uno suple a lo otro: lo destacado a lo excluido por la selección. Pero ¿qué derecho tiene el pintor para reagrupar así? ¿Cómo puede cambiar tan arbitrariamente los acentos? ¿O no hay arbitrariedad? ¿Existen también aquí una ley y una necesidad internas?

Tomemos un caso concreto. Dos pintores dibujan el mismo paraje al mismo tiempo y desde el mismo lugar. Un tercero va

de un lado a otro y comprueba según avanza el trabajo que pintan algo muy distinto: en uno se destacan las sombras, las perspectivas, la plástica del terreno; en el otro dominan los colores, la luz, lo claro del follaje y el campo, el azul de la lejanía.

¿Quién se atrevería a decir que uno "es" realmente un cuadro del paraje y el otro no? Esto sólo sería posible si uno estuviera bien pintado y el otro fuera chapucero. Pero aquí no nos referimos a un caso así. Supongamos que ambos están "bien" pintados y son convincentes a su manera. Debe buscarse, pues, otra respuesta. Pero ¿cómo ha de ser? Es evidente que debe existir un principio de selección, que sea lo bastante objetivo para pretender validez y justificar la diversidad de la manera de ver. Sólo entonces no parecerá la supresión de lo dado falta de verdad vital y arbitrariedad.

Opongámosle un caso más rico y a la vez más conocido: el retrato de un mismo hombre pintado por diversos pintores. Esto se dio mucho y se da aún ahora, y siempre llama de nuevo la atención el fenómeno de la divergencia: divergencia en las concepciones de lo humano, pero también divergencia de los medios pictóricos y de los detalles elegidos (por ejemplo, el destacar o hacer desaparecer los contornos).

Nada es más instructivo que la extraordinaria diversidad de la manera de ver, de la selección, de los acentos esenciales. Un retrato es justo una obra de arte de muchos estratos y esta diversidad se refiere a cada uno de ellos. Tampoco aquí podrá afirmarse fácilmente —si la calidad del logro artístico es comparable—: ésta es la persona real y aquélla no. Sino que se ve muy bien que uno de los retratos destaca ciertos rasgos esenciales y el otro no; es más, que aun en el primer plano sensible, salen a luz otros aspectos de lo visible. Estos últimos pueden referirse a su vez al detalle de las cosas, a la vivacidad de la expresión o también al juego de colores y luces, a la composición espacial, etcétera.

Pero aquí, lo mismo que en el paisaje, debe haber algo que determine la diversidad de la manera de ver, de la selección del dejar fuera, etcétera. ¿Qué es este algo determinante? No pude estar sólo en el sujeto (la persona viva); ni tampoco sólo en el artista, en su posición subjetiva. Si estuviera allí no podría haber, más que una manera justificada de pintar; si estuviera aquí la manera del pintor no podría convencer y atraer a ningún observador.

Lo determinante de la manera de ver debe estar pues en alguna otra cosa, en una tercera. Y no puede dudarse de qué debe ser

esta tercera: debe ser un momento esencial que esté en el objeto representado mismo y la correspondencia de la presentación con él —en uno o más estratos— debe tener el carácter de la verdad esencial.

Aquí sólo puede plantearse a la libertad del pintor la elección del momento esencial correspondiente. Pues no puede crear arbitrariamente ninguno de ellos; como son muchos en el sujeto pictórico, puede elegir. Pero una vez que ha elegido debe permanecer en el momento esencial elegido y seleccionar la verdad vital desde ese punto de vista.

c) *La verdad esencial en la pintura*

El resultado obtenido hasta ahora es notable. Ningún otro arte está tan cerca de los sentidos ni es tan sensible él mismo como la pintura, ninguno está tan dispuesto a la imitación de lo visible, todo estriba en la manera de ver y en el tipo del dejar ver; por lo tanto, ningún otro arte debería estar tan incondicionalmente unido a la verdad vital como él. Y sin embargo, se ha mostrado que dominan aquí puntos de vista selectivos y conformadores, que no se han sacado de la vida, sino que se han tomado de una visión esencial. Pero ésta es supraempírica y elige muy libremente según la capacidad del pintor. ¿Cómo se armonizan entre sí? ¿Cómo resulta aquí afirmativa la relación entre verdad vital y verdad esencial?

Cuando los puntos de vista, que deben seleccionar y dar forma, se toman de una visión esencial, debe preguntarse de qué tipo es ésta. La respuesta es: tiene que ver, por una parte, con la selección de contenido en el sujeto, quizá en el carácter de la persona, y por la otra con la selección formal de lo visible —de aquellos aspectos de lo visto que parecen ser "pictóricamente esenciales". Entre esto último se cuenta la elección de aquello que sujeta los ojos al paisaje. Como ya se mostró, ni lo uno ni lo otro es del todo necesario ni del todo arbitrario.

El pintor, como el escritor, puede elegir los rasgos esenciales, entre los cuales sigue seleccionando; pero sólo puede elegir entre aquellos que existen realmente en el sujeto. No puede inventarse libremente algunos y utilizarlos: de ser así surgiría algo muy distinto a un retrato o un paisaje. Así el dibujante, que convierte rostros en perfiles: elige en los rostros aquello que se adecúa al mero esbozo, lo mismo que a la insinuación de luz y sombra por medio de rayas. Aquí se ha seleccionado por un lado a partir de lo puramente visible y, por el otro, a partir, de lo dado humano;

ambos se encuentran en una línea, determinada por esta selección. Y sólo dentro de esta línea —es decir, de lo seleccionado— puede tratarse de verdad vital en sentido estricto.

Esto tiene importancia en la medida en que aquí la pretensión de verdad vital necesita una limitación, aún más que en la literatura. La necesita porque la pintura *a limine* está tan dispuesta a "respirar vida", es decir, está destinada al parecer a una "imitación" lo más directa posible. El que aun la imitación sólo sea posible por medio de una sabia selección —ya que de no ser así todo perecería en la ilimitada plenitud, en el desbordamiento óptico— es un hecho que sólo puede medir el educado pictóricamente.

Debemos tener claro que ya en la simple percepción visual de todos los días hacemos algo semejante: nadie apresa en un rostro, en una cosa, en un paraje sencillamente todo lo que éstos ofrecen.

Cada quien apresa sólo lo que le es importante en la práctica —sobre todo en cosas y personas— y ya este ser importante está determinado por puntos de vista que nosotros aportamos. Lo que más nos interesa en los hombres es lo anímico; aún los rasgos faciales son apresados sólo superficialmente. De no ser así nunca nos orientaríamos; por lo común nos movemos dentro de abreviaturas de la percepción, pero abreviaturas dirigidas y muy adecuadas.

El pintor hace algo parecido al no pintar todo lo que ve, sino sólo algo. También él selecciona. Ya no desde puntos de vista prácticos, sino desde puntos de vista pictóricos, artísticos. En esto consiste la limitación de la verdad vital y el efecto necesario de la verdad esencial en su quehacer creador. Y desde luego éste no se agota en la supresión y elección, sino que sólo se cumple en el acentuar y destacar positivos y en la ocasional elevación de lo elegido.

En los casos extremos puede verse esto de modo mejor: por ejemplo, en la caricatura y también en el dibujo no caricaturesco que entrega en pocos rasgos movimientos y escenas completas. La caricatura logra hacer aparecer casi un solo rasgo esencial "aislado" con escasos medios de dibujo. En ella hay mucho que carece de verdad vital; exagera. Pero en toda exageración hay alga que sí tiene verdad vital, ese rasgo esencial que no es agregado arbitrariamente, sino encontrado realmente en lo esencial de la persona —como si fuera rastreado visualmente.

Vemos ahora cómo se interrelacionan la verdad esencial y la vital en el "dibujo" —y también desde luego en la pintura: no

es pictóricamente posible tener verdad vital y ser convincente y realista, sin tener como base una verdad esencial selectiva y, por ello, conformadora. Pero lo más importante es que el efecto selectivo y conformador no se limita a los estratos interiores de la pintura, sino que se realiza justo en los exteriores —hasta llegar al primer plano, en el que se trata de la técnica externa de la pintura. Esto último puede verse muy bien en el dibujo a pluma, el grabado, etcétera, en donde aparece de inmediato el movimiento en los rasgos geniales. Puede verse en las escenas emborronadas de Goya, donde casi todo (contornos, figura...) desaparece tras el movimiento convertido en tema.

Como ya se ha dicho, la condición de su justificación es que resulta convincente sólo cuando los rasgos esenciales elegidos son los del objeto, es decir, de la vida real. Y aquí nos tropezamos con la relación inversa de ambos miembros de la verdad artística: en este punto la verdad vital es condición de la verdad esencial.

Esto puede parecer extraño puesto que lo que ha de seleccionarse es la verdad vital y debe hacerse desde el punto de vista de la verdad esencial. Sin embargo, lo uno no contradice lo otro en modo alguno, sino que ambos desembocan en una clara relación de vastos alcances de esta intercondicionalidad.

La verdad vital —aun como pura pretensión— no es sustituida en la pintura por la verdad esencial, como no lo es en la literatura, sino sólo limitada y encaminada por ciertos carriles, que resultan entonces determinantes de la forma y el estilo; pero la verdad esencial no se toma de la fantasía sino de las reservas esenciales del objeto por representar, más bien lo que se toma de ellas es su medida. Y esto significa ya que la medida tiene un sostén en lo real y es por ello asunto de la verdad vital. Hay aquí dos puntos de apoyo autónomos y variables entre sí. Es evidente que ambos sólo pueden funcionar juntos, no aislados. No hay nada irritante en ello.

Cuando los puntos de vista esenciales son apartados, fracasa tanto la verdad esencial como la verdad vital de la pintura y el estilo que determina la forma desde dentro se convierte en la "manera" externa, buscada, que hace fracasar el aparecer en los estratos intermedios.

d) *La pretensión de verdad en la escultura*

Para terminar hay que decir todavía una palabra sobre la escultura. Puede preverse que en ella la verdad vital está dispuesta como en la pintura. Pero debe señalarse, pues las diferencias entre

las dos artes plásticas son muy graves. Aquí debemos contar con divergencias.

Nunca debe olvidarse que la escultura estaba ya, en cuanto a aprehensión, comprensión de esencias y reproducción, muy adelantada cuando la pintura estaba aún en sus nebulosos principios. Piénsese en las antiguas cabezas egipcias y en la decoración contemporánea de paredes y columnas con figuras convencionalmente esquematizadas, que eran trabajadas además a la manera del relieve. ¿A qué se debió este adelanto?

La pregunta adquiere aún más peso cuando se piensa en los pasos gigantescos que la pintura ha dado desde esa época —aun desde los griegos; cómo un descubrimiento sobrepasó al otro y en los cinco últimos siglos entró en su principal fase de desarrollo, en tanto que los mayores logros de la escultura no están muy lejos de las creaciones de los griegos en el siglo v. ¿De qué depende este relativo detenimiento? Desde luego, no ha sido completo, pero resulta sorprendente frente al desarrollo de la pintura.

La respuesta debe ser ésta: la escultura descubrió primero puntos de vista esenciales y fructíferos para la representación con verdad vital; tales puntos de vista fueron tomados realmente de sus temas (objetos), pero permitían a la vez un espacio de juego lo bastante amplio para hacer posible un desarrollo móvil.

No se trata, al principio, de grandes ideas, sino de algo muy sencillo: por ejemplo, en general, del pensamiento muy fructífero de representar una cabeza o una figura humana puramente desde lo más exterior, la forma de su superficie —renunciando a todo lo interior que oculta (vida, fuerza, reacción)— y encontrar así que este interior puede "aparecer", dentro de ciertos límites, en la mera forma externa espacial.

Esto suena muy sencillo cuando un epígono lo expresa sobriamente después de tantos siglos. Pero lo simple y, para nosotros, comprensible de suyo no es menos fundamental y decisivo que lo complicado. Una vez fue ésta sin duda la idea pionera en la escultura incipiente, y tomó de inmediato el sentido de una verdad esencial. En realidad, no es algo comprensible de suyo que algo exterior aprehendido como puramente espacial pudiera ser también el aparecer adecuado de algo interior. Como segundo momento puede considerarse la abstracción del color, que tampoco es comprensible de suyo, y que no se mantuvo de continuo entre los antiguos. Sin embargo, logró imponerse más adelante y acompañar justo al gran desarrollo de la escultura.

Son éstos momentos ideales, con los que no se tropieza la naturaleza del hombre sino que debe encontrarlos él mismo. De un

modo u otro son sencillos y cercanos cuando se los compara con los que son fundamentales en la pintura. Pues ésta empieza justo con la proyección de lo visto cósmicamente sobre un plano —lo que significa un salto de audacia diferente. Sella la renuncia a una formación directamente espacial, que es sustituida por la transposición a lo bidimensional —pero de nuevo de tal modo que la profundidad espacial aparezca en ello. Esto significa la introducción de la perspectiva. Y así sucesivamente la "otra" espacialidad, la "luz del cuadro", que aparecen, etcétera.

De hecho, frente a tan atrevidos momentos esenciales, cuyo efecto es de selección y conformación, la idea fundamental de la escultura es muy sencilla; una verdad esencial que resulta a la vez decisiva, ya que hace a un lado a la mayoría de los objetos como temas y casi deja solamente el cuerpo humano. Desde luego, la escultura zoomorfa es también antigua (egipcios) y tiene logros importantes. Pero su papel no fue de igual importancia que el de la escultura de cuerpos humanos. Además debe recordarse que esta última es por sí misma un terreno de mayor multiplicidad.

La consecuencia es que, a pesar de todas las diferencias entre las dos artes plásticas y la superioridad de la pintura, la relación fundamental entre verdad vital y verdad esencial es en ellas la misma y descansa en la misma libre elección de ciertos principios esenciales limitadores. En la escultura son éstos más sencillos y la selección es muy distinta. Bajo la más sencilla verdad esencial es más fácil seguir la selección como determinación de la forma hasta su última consecuencia. Desde este punto de vista puede recorrerse toda la historia de la escultura: se encontrarán algunas verdades esenciales cambiantes, pero los rasgos esenciales fundamentales permanecen. Pero si se proscribe alguno, la dirección de la verdad vital es diferente.

Es muy distinto el grado en el que se puede apresar el movimiento sólo temáticamente, para no hablar de saber representarlo en realidad; y en esa medida se forma el círculo de la verdad vital apresada. Lo mismo sucede con la aprehensión y representación escultórica de lo anímico; en última instancia con la de escenas completas. Siempre hay como fundamento una verdad esencial limitadora y determinante de la forma. Pero ésta cambia.

También aquí se confirma:

1) La verdad artística es un hacer visible (revelar) unas relaciones esenciales de la vida humana, tanto de la real como de la meramente "posible" (poetizada);

2) está basada en la conformación artística que, por su parte, forma un todo estructural intuible de conformidad esencial y conformidad vital.

3) Esta totalidad no sólo debe volver en cada estrato de la obra de arte, sino que debe satisfacerse también en la unidad de la sucesión de estratos. Sólo así se unen en la verdad inmanente de la unidad formal interior, la verdad vital y la verdad esencial.

CAPÍTULO 25. Leí *verdad en las artes no figurativas*

a) *Las fronteras de la pregunta por la verdad*

¿Acaso puede hablarse en la música y la arquitectura de "verdad"? ¿Y de una pretensión de verdad? ¿Qué no son ambas un puro juego con la forma en el que no se representa nada que pudiera resultar acertado o fallido? ¿Qué no es aquélla un juego inútil y ésta un juego útil? Estas son las preguntas de las que tenemos que partir.

Existe un sentido de "verdad" de acuerdo con el cual ya no puede hablarse aquí sensatamente de "pretensiones". Aquí no se trata ya de concordancia con un modelo real. Esto limita en forma natural el problema de la verdad. Desde luego, por lo pronto es sólo un límite a la posible verdad vital, no a la verdad esencial o a esta última sólo en la medida en que restringe en forma selectiva a la verdad vital.

Pero existe además otro sentido de verdad. Nos resulta falsa una casa de apartamentos urbana, con muchas pequeñas viviendas, estrechos patios de luz y escaleras angostas, pero con una fachada de *palazzo* y la correspondiente entrada suntuosa. Lo mismo sucede cuando la arquitectura exterior es una estilización de motivos góticos, pero el plano y los espacios interiores nada tienen que ver con ello; o cuando a una casa moderna se le pone una torrecilla que no tiene ninguna función ni nada en común con el resto de la construcción. ¿Por qué sentimos todo esto como "falso"? Porque de hecho aquí hay un truco, algo que la construcción no es ni debe ser: algo mucho mayor y más majestuoso.

Puede darse a los fenómenos de este tipo, que tanto abundan en nuestras grandes ciudades, el nombre de "arquitectura". Pero todavía nos queda el problema de si el fenómeno permite la generalización. ¿Existe en la música una mentira de este tipo? Exactamente del mismo tipo no puede ser, ya que la música no tiene un fin práctico que servir y con el cual pudiera chocar

inarmónicamente su forma externa. Pero por ello mismo podría haber en ella discrepancia interna de otro tipo: cuando una sencilla canción folklórica es instrumentada para una gran orquesta y se la hace terminar con un pomposo final o también cuando se la canta según el artístico *bel canto* italiano. Quizá también cuando se da a una pieza, de carácter solemne, un *tempo* acelerado que la empequeñece.

Todos estos ejemplos tienen la falla de que la discrepancia sólo surge entre composición y ejecución. Pero hay otros casos en que está en la composición misma y otros muchos en los que se encuentra dentro de la ejecución. Esto último aparece en casi toda ejecución de aficionado, ya que el poder no se corresponde con el querer. Pero lo primero se presenta en las composiciones de talentosos imitadores, en los que se apresa y copia mucha de la técnica constructiva de los grandes maestros, pero a las que no llena un contenido anímico correspondiente, o también puede ser que un maestro verdaderamente original y de profundo sentimiento no encuentre la forma de construcción adecuada y se ayude con un sustituto. Esto no es tan raro como pudiera pensarse.

Lo que todos estos ejemplos tienen en común —aun los de la arquitectura— sería que en ninguno de ellos se trata de una auténtica verdad vital. Falta la contrapartida real. Pero ¿de qué se trata aquí, si se tiene un sentimiento de falsedad que no es algo sencillamente idéntico a lo feo o inarmónico? Hay aquí un límite absoluto de la verdad artística, más allá de la cual sólo puede hablarse de verdad por analogía. ¿O existe una verdad esencial que toma aquí el lugar de la verdad vital?

Esto último no sería imposible, si bien aquí la verdad esencial no puede tener el sentido de limitar la verdad vital y meterla en un carril; ni tampoco el sentido de hacer de una forma de lo vivo o de lo real en general en su idealidad la medida de lo que muestra el artista. Y no puede serlo porque el artista sólo "muestra" lo que está contenido en la estructura de su composición.

Así, aquí la verdad esencial sólo tendría un papel inauténtico —pues se la relaciona hacia adentro con la forma artística misma, con una "esencia" de esta forma interna, que exige coherencia, unidad y realización.

De hecho, en las artes figurativas, en las que no carece de importancia la verdad vital, nos llamó la atención una relación de la verdad esencial con la forma artística especial; casi podría hablarse de una relación hacia adentro que tiene un efecto eminentemente selectivo. Pero, en el fondo, su efecto selectivo se refería

más bien a la verdad esencial misma y, por ello, difícilmente podía ser idéntico a ella. Recuérdese que los puntos de vista esenciales resultaron ser relativos a la forma artística. Con ello queda en claro que aquí tampoco se trata de la verdad esencial en la obra de arte, sino siempre sólo de la "verdad inmanente" o, mejor dicho, de aquello que corresponde aquí en el aspecto teórico a la muy conocida verdad inmanente.

Pero ¿qué corresponde aquí a la verdad inmanente? Ya se habló lo bastante de ello en el cap. 21: es la necesidad interna o la unidad artística del producto. También puede llamársele su normatividad propia. A ella pertenece la coherencia de la realización, el cierre y la rígida conclusión final en la totalidad de un complexo. No cabe duda de que ésta es una exigencia estética general. También es evidente que domina especialmente en las artes no figurativas —sin contrapartida de exigencias trascendentes. Pero ¿puede llamársela por ello una exigencia de verdad?

b) *Falsedad del engaño formal e indeterminación*

No puede llamarse así sin más. Como tampoco puede hacerse pasar, en el campo teórico, la mera "corrección" interna por verdad. Hay dos puntos de vista a partir de los cuales puede hablarse de verdad aun en las artes no figurativas. Uno está en la línea de la conformidad y unidad inmanentes, el otro se refiere al contenido anímico expresado en los estratos internos de estas artes. Tal contenido no es, en cuanto tal, la obra de arte, sino que desempeña el papel de un material, aunque su expresión siga siendo indeterminada. En relación con él hasta es posible aquí la verdad vital.

Por lo que se refiere al primer punto de vista, existe de hecho un desvío del artista con respecto al principio formal elegido, que al espectador le parece "falsedad"; no es algo gratuito el que esta palabra se le haya aplicado por lo común. Los ejemplos de la arquitectura aducidos más arriba lo pusieron especialmente en evidencia. Pues en ellos se prevé en realidad un hacer creer, una equivocación del espectador.

Aquí debería hablarse más precisamente no de un hacer creer, sino de un engaño formal. Pues se engaña al espectador sobre la forma misma y por ella. La forma del todo no es algo unitario en sí, y la que se pone exteriormente, la fachada o portal, engaña sobre la interior y real. El hecho de que el engaño sea consciente con frecuencia y llegue al fraude expresa lo bien elegida que está esta denominación. En este sentido puede hablarse muy bien en

la problemática formal de la arquitectura de una "exigencia de verdad" interior. Pero de ello no se sigue que puedan hacerse generalizaciones que alcancen a la música.

Pues las condiciones son distintas en ella. Es el único arte libre en ambos aspectos: no está apresado ni por un fin ni por un tema (material). La arquitectura tiene cuando menos la atadura por el lado del fin práctico. Pero aquí flota en el aire la formación como mero juego. Cuando menos así es en la música pura. ¿Qué correspondería aquí al "engaño formal", que en la arquitectura está abiertamente al servicio de un equívoco de finalidad práctica? ¿Puede darse en la música superior tal tipo de equívoco?

Desde luego, no del mismo tipo. ¿Quizá de otro? O no sucede que un compositor, descarriado por el fuerte *pathos* de grandes modelos, intente hacer algo igualmente grande y encuentre el tono sublime en algunas partes, por ejemplo en la introducción —quizá el tema y la primera elaboración—, pero después se salga por completo del estilo y caiga en sentimental, en lo banal o en el virtuosismo (esto último sucede con frecuencia en Liszt).

¡Este caso se asemeja a la confusión de la banal casa de apartamentos con la fachada de *palazzo*! Así como allí no hay tras lo anunciado por la primera mirada ninguna composición más elevada de propósito o de espacio, así aquí no hay tras la pomposa parte introductoria ninguna gran composición musical. Hacia fines del siglo XIX hubo mucho engaño formal en la composición. La armonía nuevamente utilizada permitió a los espíritus menores crear también algo bonito y atractivo; con frecuencia había en el fondo un pensamiento musical logrado, pero le faltaba una elaboración más profunda. Esto quiere decir que le faltaba verdadera composición. Se juntó todo un archivo de piezas de salón muy gustadas por entonces, que echó a perder por completo el gusto musical durante decenios.

Esto es lo falso musical en el sentido de la línea de la falta de correspondencia y de unidad inmanentes. El otro sentido se refiere al contenido anímico que se expresa y aparece en los estratos interiores de la música —la movilidad, el impulso, la elevación y el descenso, la tensión y la calma, la gozosa suspensión, el embeleso y el suave apagamiento ...

Ahora bien, si es posible apresar musicalmente estos movimientos anímicos inaprehensibles y "dejarlos aparecer" en los sonidos de las series tonales, entonces también debe ser posible fallar. Pero esto significaría que la música sería anímicamente falsa. Pero como los procesos anímicos constituyen el terreno de la vida real,

que es lo único que puede llegar a la verdadera expresión musical, debe concluirse que aquí nos enfrentaríamos a la falsedad vital musical.

Ahora bien, si existe la falsedad vital musical —en un sentido comparable al de las artes figurativas—, entonces lógicamente debe haber verdad vital musical. La presuposición es sólo que también la música tiene en última instancia una relación de representación como base: a saber, representación de esos procesos anímicos desde la simple excitación y apaciguamiento, hasta la suspensión y el arrobamiento. Y aquí puede dudarse de nuevo de que esta presuposición sea correcta. Pues cuando la composición, aunque expresa tales procesos, no lo hace muy enérgicamente, resulta problemático que se lo pueda llamar representación —en un sentido comparable al de lo "temático" de una obra literaria o pictórica.

Aquí hay una diferencia que significa un límite y que tiene que mantenerse en cualquier circunstancia. Si se quiere considerar el movimiento anímico como "material" de la música, hay que conceder que la música no lo deja aparecer con la determinación con que se da a la percepción interna.

El concepto "determinación" debe tomarse aquí en un sentido muy fuerte: una música suave con motivos que se elevan tiernamente puede interpretarse como expresión de amor juvenil, pero también como expresión de un estado de ánimo matinal... Lo preciso en cuando al contenido del movimiento sentimental no puede oírse. En este sentido, toda la música, también y justo aquella que hace surgir y mediatiza las profundidades de la movilidad anímica, flota en lo indeterminado. Si el compositor no dice, mediante un título, "lo que quiere expresar", la música misma no lo dice.

Lo que en verdad dice es siempre algo mucho más general: sólo la parte dinámica del movimiento anímico, la excitación, el apagamiento, la ternura o brusquedad, etcétera. No llega hasta el contenido más diferenciado. Por ello tiene que tomarse con cuidado cualquier teoría que afirme que "representa" algo. Es muy posible prestar una expresión dinámica a un movimiento, sin presentarlo en realidad.

c) *Efecto de la verdad vital en la música*

Esto no impide que esta expresión prestada pueda ser adecuada o inadecuada; y esto sólo quiere decir que, a pesar de su indeterminación y generalidad, puede parecemos vitalmente verdadera

o falsa. Lo que puede probarse unívocamente mediante conocidos fenómenos musicales. Sólo que estos fenómenos no deben "presionarse".

Existe un movimiento anímico que es demasiado complicado para resultar comprensible musicalmente si no se da expresión verbal a su tema. Sin embargo, el compositor trata de expresarla musicalmente —el efecto es que la expresión es falsa. Se ha violado la frontera de la determinación de la expresión musical. Esto sucede siempre que el compositor "explica", mediante un título, lo que debe "ser". El oyente, que escucha primero la música y lee después el título dice: "¡ah vaya!", y con ello quiere decir que la música no lo decía en modo alguno.

Se da también el caso, mucho más serio, en el que el oyente escucha claramente los tonos de un movimiento anímico determinado, pero se engaña porque este movimiento no se mantiene,, ni se quería hacer referencia a él. Nos encontramos con esto en composiciones mayores, en obras sinfónicas o de cámara, cuyo principio ofrece un gran desarrollo, etcétera, que la continuación no justifica (Dvorak).

Desde luego, puede decirse que este rompimiento toca más a la unidad y necesidad internas. Pero también se da aquí la inadecuación frente al movimiento anímico percibido. Sólo que esto no puede comprobarse nunca con seguridad; aunque pueda sentirse estéticamente sin falla. De no ser así, sería imposible que tuviéramos ante ciertas partituras que se inician de modo majestuoso la sensación de vacío o de engaño. Se trata de un fenómeno que no permite mayor análisis, en el que sólo podemos confiar en nuestra sensibilidad artística.

Quien tenga al respecto una fina capacidad de discernimiento oirá mucha de esta falsedad. Es verdad que la música apresa de modo único lo anímico inaprensible, lo vuelve hacia la sensibilidad y lo ofrece a la percepción general; pero lo hace sólo mediante el dominio de los más altos medios de la estructura musical. Y esto es mucho.

La esencia de la música clásica (desde el siglo XVII hasta principios del XIX) podría caracterizarse en el sentido de que ofrecía en una composición muy rica una percepción anímica relativamente pobre, de modo que aquélla siempre dominaba a ésta. Más adelante la tendencia fue a invertir la relación: bajó la rica forma de la composición y aumentó desproporcionadamente lo anímico que esta forma debía sostener. El resultado fue una sobrecarga de la forma musical.

Tal desarrollo va hasta el mero juntar de la pintura tonal: dominan secuencias armónicas aisladas; se busca una armonía nueva y se cree que con ello solo se ha expresado lo esencial. Esto podría ser así si no formara parte de la esencia del movimiento armónico el no dejarse reducir a un instante efectista; es necesario dilatarlo temporalmente, es decir, recorrer musicalmente todo un despliegue. Por ello, resultan tan elevadas las composiciones estructuralmente rigurosas como expresión de lo anímico.

En este lugar puede lanzarse una mirada muy profunda a la esencia de la música pura. Aquí está la razón por la que piezas construidas con relativa sencillez, pero cargadas de sentimiento, no sólo nos parecen dudosas cualitativamente, sino aun claramente falsas. La persona musical lo oye: la pieza debe tener un efecto determinado a cualquier precio —solemne, edificante, devoto— y se usan determinados efectos externos para presionar en ese sentido, pero de ningún modo se lo logra, porque falta por completo la profundidad anímica de la percepción, que debe provocar.

Se trata de un fenómeno común que no se da sólo en compositores de tercera clase. Nada tiene que ver con la música ligera, superficial; sería muy injusto confundirla con ella cuando existen tantas creaciones delicadas de este tipo. La "música ligera" no quiere hacer creer en ninguna profundidad sentimental. No quiere ser más que lo que es, un balanceo y juego inocuo.

De aquí resulta evidente que se trata de un auténtico efecto de la verdad vital en la música pura. Sólo que es mucho más débil que en las artes figurativas; además, esta verdad vital está pegada a la frontera de la "verdad inmanente" —o mejor dicho, a la frontera de aquello que llamamos la unidad y necesidad interna de la obra musical. Por ello resulta difícil para la teoría estética destacarla con claridad. Pues aquí sólo se puede invocar el placer o displacer estéticos, nunca un criterio accesible.

En la arquitectura resulta más fácil; allí se da una contrapartida en el fin práctico (que también puede ser ideal). Lo primero que compone el arquitecto es el plano funcional y todo lo demás debe referirse a él; así se da sin esfuerzo alguno una relación de verdad o falsedad vital, según que la composición espacial y la dinámica se ordenen armónicamente en él o se vuelvan agregados, adornos o engaños formales inorgánicos.

Pero no debe olvidarse, desde luego, que la arquitectura tiene estratos internos más profundos, aunque correspondan absolutamente a los de la música. También aquí hay contenidos anímicos

elevados, que pasan al primer plano desde su incomprensibilidad y quieren llegar a aparecer.

Por ello hay en la arquitectura otra verdad vital, además de la relacionada con el fin práctico. Puede acertarse con ella o fallar. Y a esta verdad vital se une a su vez a una verdad esencial de tipo peculiar, pues en el trasfondo anímico de las composiciones arquitectónicas hay por lo común altos ideales esenciales, que deben tener un efecto tanto selectivo como de mayor determinación afirmativa. Todo lo demás que pudiera agregarse casi no es más que una repetición de lo antes dicho. La arquitectura y la música sólo se distinguen gradualmente a este respecto de la literatura.

d) *La situación en la música programada*

Es fácil ver que la situación en la música programada es distinta a la de la música pura. Aquí se dan de nuevo los temas no musicales determinados por el contenido. Con ello se elimina toda indeterminación y relativa generalidad. Desde luego, no se trata ya de temas musicales, la música misma no puede presentarlos, sino sólo enmarcarlos; sólo expresa en todo lo temático la dinámica anímica que lo acompaña —y todo lo restante que quisiera presentar habría de juzgarse falso.

Con ello se da un amplio espacio de juego para la verdad vital y esencial, lo mismo que para sus contrarios: en la canción, en la obra coral, en la ópera, en el oratorio y todas las otras formas artísticas que combinan la palabra y la poesía con la música.

Por ejemplo, puede musicalizarse "bellamente" —o en forma muy interesante— un poema lírico y sin embargo fallar con respecto al carácter del poema. Esto ha ocurrido con frecuencia. Hasta es posible fallar de acuerdo con el gusto de una época determinada, en tanto que para otra estaría bien. Esta relatividad del acertar o fallar corresponde muy precisamente a la "indeterminación" de toda aprehensión musical de algo temático-objetivo; se puede musicalizar un mismo poema de muy distintas maneras. No por ello tiene que fallar alguna de las musicalizaciones. Pero alguna puede parecer fallida de acuerdo con un determinado punto de vista condicionado por la época.

A ello hay que restarle dos cosas:

1) aquí se ha traído a colación un "momento esencial" como codeterminante de lo verdadero y lo falso, con ello se da entrada a la verdad esencial en la música con texto;

2) se señala una diferencia entre el acierto y la falla, reales o aparentes, de la música con respecto al texto; pues si aquí dominan diferencias de época —también desde puntos de vista esenciales—, también la percepción misma de lo "verdadero" es relativa.

Ambas cosas están cerca, pasan fácilmente inadvertidas y por ello no rastrearemos aquí sus consecuencias. Para nuestro problema lo único importante es el supuesto básico: que, en general, se trata de verdad y falsedad en este acierto o falla de la música con respecto al texto; pues esto no es algo comprensible de suyo. Podría tratarse simplemente de "buena o mala" musicalización, o de lograda o malograda —en breve, de la gradación de la cualidad artística.

A ello se opone lo que ya vimos antes: que existe en las artes figurativas una convergencia notablemente fuerte entre la verdad vital y su calidad artística. Podría pensarse que el supuesto básico que señalamos es una confirmación de una cierta concordancia de ambas. Pero no es así. Es fácil ceder a tal identificación, ya que la indeterminación de la expresión musical da pie para ello. ¿Qué pasa en realidad?

Hay que aclarar cuánto, mucho o poco, puede expresarse musicalmente de un texto literario. Esto se formuló ya unívocamente más arriba (cap. 14 *d);* lo único expresable es la dinámica anímica; la excitación o la calma; no expresable es todo aquello "acerca de que" o "por medio de que" se refiere a la excitación y la calma. Esto es válido sin excepciones y sin atenuaciones.

Pero esta relación está expuesta a los mayores engaños. Inconscientemente tanto el compositor como el ejecutante (en especial, el cantante o el director de ópera) tratan de poner en la música más de lo que ésta puede soportar.

Se introduce así algo falso: primero la falsedad esencial, ya que se lastima la esencia de la música, del canto, del acompañamiento y del marco sensible. Pero en forma mediata se introduce también la falsedad vital. Pues la música pone en el texto algo que éste, por sí mismo, no puede tener —la profunda inmediatez de la expresión sensible; hay textos que no lo soportan, que dicen algo relativamente indiferente y no pueden necesitar la expresión sensible.

Por ejemplo, sucede así en muchos lugares de la ópera, donde la acción pide que se diga algo indiferente, pero el principio de la ópera obliga al revestimiento musical. El efecto es evidentemente

de algo falso y, a saber, falso vitalmente, algo que el teatro no soporta. Casi todas nuestras óperas padecen de esto, también los oratorios (recitativos). Aun el más hábil encubrimiento del mal (Wagner, Strauss) no lo hace cambiar.

Se ve, pues, que no se trata de inhabilidad del compositor particular, sino de una inadecuación básica, en cuyo resultado aparecen fácilmente la falsedad esencial y la vital. Las faltas especiales del compositor y del músico reproductor (este último, por ejemplo, en el canto realista) se añaden a ello y colman la medida —de tal modo que puede resultar insoportable para la persona sensible. Se trata de deficiencias que no se presentan en la música instrumental, ya que desaparece la íntima inadecuación de dos artes insertadas una en otra y de necesidades internas muy diversas.

La inadecuación básica es y seguirá siendo ésta:

1) hay un excedente por ambos lados que el "otro" arte no puede absorber: por parte de la literatura el contenido determinado, por parte de la música la expresión profunda e inmediata de lo anímico, la literatura sólo puede tenerla dentro de límites muy modestos y de modo mediato;
2) por lo tanto un verdadero encuentro de ambas artes sólo es posible en una línea muy estrecha: en la línea del movimiento anímico como tal y en su vivacidad. Allí se da el armónico sonido conjunto; desde luego, sólo cuando el compositor mete verdaderamente la fuerza introyectiva en el escritor. Cualquier desviación de esta línea lleva a la falsedad, tanto a la falsedad esencial como a la vital.
3) Pero esto no significa que en una obra mixta, en una música con texto, ambas artes carezcan de espacio de juego una frente a otra. Por el contrario, presentan muchos aspectos del producto: la literatura, situaciones completas, personas, drama; la música, el temblor, el desbordamiento, la fusión, etcétera. Esto nunca entra en oposición uno con otro mientras se entrelace artísticamente y se complemente en todo momento. Pero el menor abuso, sea de la parte que fuere, lo hace falso.

En estos tres puntos están las razones de por qué en la gran música se llega con relativa facilidad a una canción lograda, a un coro de efecto maravillosamente armónico (quizá con solos, duetos, etcétera, entremezclados), pero difícilmente a una ópera

sin objeción alguna. Precisamente aquí es muy difícil mantener la "línea estrecha" en la que deben encontrarse las artes heterogéneas, porque la expresión musical del sentimiento debe acompañar al dramatismo de las escenas, pero el cambio de las situaciones dramáticas no permite un gran despliegue de frases musicales, tal como sería necesario para la verdadera apertura de profundidades mayores. Por ello la ópera antigua se disolvía en "números": recitados, duetos, arias, etcétera, y renunciaba a un dramatismo cerrado. La ópera moderna no ha encontrado hasta ahora un compromiso equivalente.

TERCERA PARTE

VALORES Y GÉNEROS DE LO BELLO

PRIMERA SECCIÓN

LOS VALORES ESTÉTICOS

CAPÍTULO 26. *Peculiaridad y multiplicidad de los valores estéticos*

a) *Partes del problema y razones de su división*

Si la estética científica hubiera avanzado tanto en nuestros días que estuviera abierto el camino para un análisis de los valores estéticos, resultaría conveniente emprenderlo. Una y otra vez surgió en los capítulos de la última sección la expresión "calidad artística" —en oposición al contenido de verdad. Pero qué sea esta calidad, con la que nos referimos en realidad al valor estético, ha sido objeto hasta ahora de escasas consideraciones. Así, pues, resulta necesario atacar cuando menos el problema, tratar de aclararlo; hay que probar qué puede hacerse a pesar de las dificultades que surgen aquí.

La situación de la estética no lo favorece, como ya se mostró en la introducción. Básicamente tenemos aquí también en contra de un análisis valorativo, el que no puedan destacarse, como en la ética, valores generales aislados —que correspondan al género del "ser bueno" (a la ἀρεταί)—, sino que tenemos que ver con incontables valores altamente individualizados; pues cada obra de arte, y casi todo lo demás bello, tiene su propio valor especial, en el que se encuentran, desde luego, rasgos más generales (elementos del valor), pero que no son iguales a su suma, sino algo del todo distinto.

Más allá de ello se da lo general de toda la clase de valor, del ser valioso estéticamente en general, en oposición a los valores de utilidad y bondad, de los valores vitales y morales. Tenemos aquí una tarea soluble dentro de ciertos límites, cuando se toman como base los análisis de objetos de las dos partes principales ya recorridas. Cuando menos pueden señalarse las diferencias esen-

cíales entre el valor estético y otras clases de valores. Más adelante veremos que también pueden señalarse algunas oposiciones esenciales para la relación positiva de valores entre él y ciertas otras clases de valores.

Muy distinta es la situación de los valores "especiales" en el reino de lo bello, ya que no son ni los de la obra de arte aislada ni lo general del valor estético. Es muy cierto que existen, sólo que como géneros de valor no desempeñan el mismo papel que los géneros del valor de bondad o del valor moral; hay que apresarlos, dividirlos y cuando menos tratar de designarlos o describirlos de acuerdo con su pertenencia a ciertos tipos de objetos.

En general, se ha llegado sólo a contornos borrosos: están justo en medio, entre lo general y lo estrictamente individual del valor estético. En tanto que ambos extremos son relativamente fáciles de apresar —uno con el entendimiento y el análisis, el otro con la intuitividad inatacable de la contemplación y el goce estéticos—, la mitad de la escala escapa a uno y a otra y sólo puede alcanzarse por medio de rodeos, por así decirlo.

Es evidente que estos valores representan grupos axiológicos más estrechos, a saber, los géneros de lo bello, y se pliegan sin esfuerzo a los géneros del objeto, o a los de las artes y sus ramas especiales; en última instancia también al tipo de sentimiento o a la reacción estética. Esto produce tres tipos de división, todos los cuales son utilizables, pero también tienen todos sus unilateralidades y límites.

El primer tipo de división (de acuerdo con el objeto) es el natural con respecto a lo bello natural y lo bello humano: distinguimos la belleza de un rostro o una figura de la de un paraje o una escena vivida, en el caso de esta última sería mejor hablar de dramatismo. Y es evidente que tales diferencias pueden trasladarse sin dificultad a las artes, en la medida en que éstas presentan objetos con tal diferencia. Hablamos en la pintura de "marina", "paisaje", "cabeza" y nos referimos a la presentación. Distinguimos claramente los tipos de valores análogamente a los de los objetos; esto quiere decir, análogamente al sujeto.

El segundo tipo de división es de acuerdo con las artes y sus ramas. Aquí está la unilateralidad por exclusión de lo bello natural y lo bello humano. Por lo demás, se justifica en absoluto dentro de las artes. Pues no puede caber duda de que, dado lo especial de la forma artística —por ejemplo, en la música: el minueto, el aria, la zarabanda—, el tipo especial del valor artístico tiene que ser distinto cada vez. Esto no puede ser de otro modo ya que las

formas artísticas especiales no son más que tipos formales probados en los que lo bello permite ser configurado. Están justificadas aun cuando su multiplicidad resultara ser heterogénea o externa.

El tercer tipo de división provoca dificultades mucho mayores. Y sin embargo, es el que hace mayor justicia al problema de los valores estéticos en su multiplicidad. Renuncia a cualquier punto de apoyo en el objeto y se atiene exclusivamente a la respuesta sobre el valor que da la conciencia que reflexiona adecuadamente. Así, pues, esta división sigue en la práctica el método del análisis de los valores, que conocemos por la ética y que nos llevó allí a resultados muy apreciables. Su principio es tomar del sentimiento de los valores, que reacciona vivamente, las coloraciones cualitativas especiales (matices) y dar a éstas vigencia como testimonio inmediato de matices de valor igualmente diferenciados. Básicamente no tiene por qué disputarse la justificación de este procedimiento. Pues carecemos de otras fuentes de conocimiento sobre el valor o disvalor, a no ser el sentimiento del valor. Nada se modifica porque lo llamemos placer, goce, asentimiento o complacencia.

Hay algo que no debemos olvidar: existe también una división de acuerdo con las principales corrientes histórico-empíricas que han dominado —o predominado— en las artes. Por lo' común, llamamos "estilos" a estas corrientes principales, pero con ello sólo nos referimos a aquellos estilos que tienen un tipo formal suficiente, es decir, en primera línea, a aquellos que se extienden sobre varias artes y denominan lo igual en ellas.

Cuando menos así estamos acostumbrados a hacerlo por la historia del arte. Y tampoco puede negarse que este punto de vista esté justificado. Sólo que comparte con el segundo principio de división, el que va de acuerdo con las formas artísticas, la exclusión de lo bello natural y lo bello humano, aunque se relaciona por otra parte con otros fenómenos culturales de las mismas épocas históricas, que no se acaban en él. Así se habla del estilo de vida del gótico o del tipo humano del rococó.

El concepto de estilo es, por una parte, demasiado estrecho y, por la otra, demasiado amplio para poder enseñarnos a apresar en verdad la diferenciación estética de los valores. A lo que debe añadirse que el concepto de estilo debía estar determinado a su vez; lo que no ha podido lograrse sin un previo análisis de los valores. Por lo demás, se trae a colación el concepto de estilo siempre que se ha unido una firme y peculiar representación deter-

minada de valores con la manera de ver y el gusto de un estilo determinado. Esto se da mucho de hecho.

b) *La diferenciación de acuerdo con la calidad del sentimiento de los valores*

Por lo pronto es necesario decir algo sobre los géneros de lo bello de acuerdo con la tercera razón de división —es decir, según el tipo de respuesta de valor y de placer. Es muy significativa la multiplicidad de los valores estéticos de acuerdo con este punto de vista, pero sólo muy pocos de ellos llevan nombres corrientes; la mayoría son ἀνώνυμα, es decir, el lenguaje no los alcanza. Y aun las pocas denominaciones por las que podemos empezar aquí tienen algo curiosamente indeterminado y borroso; en parte porque el lenguaje común las ha desgastado, en parte porque el concepto del matiz de valor era desde un principio algo poco claro o vacilante.

Kant consideró, en la *Crítica del juicio,* que uno de estos géneros de lo bello, lo sublime, era tan fundamental, que poniéndolo a la par con lo bello en general, lo trató junto con éste en una "analítica" especial. Pero si vemos más de cerca esta analítica encontraremos que justo por razón de su investigación podía haberle dado validez confiadamente como modo de juego de lo bello. Quizá

se lo impidió sólo el concepto de lo bello que había resultado demasiado estrecho por la previa analítica de lo bello. (Compárese con esto la introducción, pp. 3-4, donde se enumeran algunos de estos géneros.)

Ya antes se objetó: ¿por qué no pueden tomar entonces también un puesto especial análogo lo gracioso y lo atractivo, lo placentero y lo calmante, lo idílico y lo cómico, lo humorístico y lo trágico? De hecho, habría que llevar a cabo una analítica de cada uno de estos géneros. Y a ellos pueden añadirse algunos otros géneros de lo bello que tienen la misma pretensión, como lo grotesco, lo fantástico, lo caprichoso, etcétera. Hasta podría pensarse que a esto pertenecen también lo "lírico", lo "romántico", lo "clásico", etcétera. Pero se percata uno de haberse extraviado por una parte en las formas artísticas, y por la otra en los estilos —y ninguno de los dos descansa ya en la inmediatez del sentimiento estético del valor.

Si desde aquí nos volvemos hacia los géneros mencionados en primer lugar a fin de arrojar luz sobre ellos, veremos que ya algunos han sido tomados en préstamos a las formas artísticas espe-

cíales, sobre todo a la literatura: así, lo cómico y lo trágico, y también lo idílico y lo humorístico. Formas literarias aún más especiales sirven de base a lo grotesco, lo fantástico, etcétera. Así, pues, sólo quedan, como géneros tomados puramente del sentimiento del valor, fuera de lo sublime, lo gracioso, lo atractivo y lo placentero; ya que aun lo conmovedor está en la frontera con la forma artística.

La calamidad es que justo estos tres géneros restantes de valores son extraordinariamente pálidos y borrosos. Ni siquiera es posible delimitarlos entre sí unívocamente; fluyen unos en otros. Pero es evidente que, tomados en conjunto, forman una clara oposición a lo sublime. Y si partimos de esta oposición se muestra, además, que se continúa en lo conmovedor, en lo idílico, en lo cómico y en lo humorístico. Desde luego, la continuación no es una línea recta.

Más bien, la oposición a lo sublime se escinde aquí en varios tipos menores paralelamente divididos. Se ramifica. Esto tiene como efecto que estos tipos menores pierdan en peso y autonomía, en tanto que lo sublime, como oposición común a ellos, aumenta considerablemente de peso.

De cualquier modo hay que señalar que uno de los géneros de valor mencionados se acerca a lo sublime y casi podría considerarse como especie suya: lo "trágico". No cabe duda de que es imposible alcanzar un efecto auténticamente trágico sin una cierta irrupción de lo sublime. Esto tiene importancia ya que en lo trágico no se trata de una forma artística aislada, sino de un género de valor, que aparece también en otras partes y no sólo en la tragedia: por ejemplo, claramente en la música y allí sin dramatismo alguno; lo mismo en la pintura (en ciertos retratos, etcétera). El puesto excepcional de lo sublime se refuerza con ello de modo considerable. Y justo en sentido kantiano.

Habrá que hacer una investigación sobre lo sublime. En ciertos aspectos será más esencial que los restantes géneros del valor. Pero también unos y otros reclaman su investigación especial, sin que importe en qué medida pertenezca a esta o aquella división.

Salta ya a la vista que de este modo no obtendremos una división y combinación claras de los valores estéticos. Son, desde luego, géneros del valor, testimoniados por el sentimiento primordial del valor; pero no han sido tomados de él, ni tampoco caracterizados y destacados entre sí. Por este camino no obtendremos un firme punto de apoyo para una auténtica penetración en el reino de los valores estéticos.

Podemos quedar más convencidos de ello, si recordamos que existen valores artísticos que no caben en esta serie: lo dramático es de este tipo. No está tan firmemente atado al arte dramático como pudiera creerse, es también propio de ciertas formas de la novela y nos sale al encuentro, fuera del arte, en la vida misma, en el terreno de lo bello humano, si tenemos los ojos abiertos a ello.

Por último, hay que pensar que muchos de los géneros mencionados nos los encontramos en la vida, haciendo caso omiso de su coloración de valor estético. Buenos ejemplos de ello son lo trágico o lo cómico. Los acontecimientos conmovedores nos parecen fácilmente trágicos, sin que les demos un sentido estético; mucho de lo que somos testigos casuales nos parece cómico —en la vida nos reímos muchas veces de las pequeñeces humanas y con frecuencia de nosotros mismos. Ambas cosas están de este lado del arte. Cuando mucho habla ahí una postura moral. Pero también esto está muy lejos de la esfera estética de valores.

Lo mismo sucede con lo idílico y lo conmovedor, quizá incluso con lo atractivo y lo placentero. Pues existen "atractivos" de tipo muy diferente al estético, aun cuando le estén emparentados o no los divida una frontera muy bien marcada.

Hay mucho en la vida que puede parecemos idílico, sin que tengamos goce en ello. Mucho es lo que puede ser conmovedor sin el menor matiz de valoración estética. Piénsese con cuanta facilidad nos parece cómica la emoción de otros. Basta para ello que tenga una sola nota de más —con relación a una percepción sobria,

Todo esto no impide que elijamos y analicemos uno u otro de estos géneros del valor. Así, por ejemplo, se ha intentado analizar una y otra vez, por una parte, lo sublime y, por la otra, lo cómico y lo humorístico. Con ello ha salido a luz algo importante. No hay que hacerse ilusiones: uno se inclina siempre a esperar grandes cosas de los análisis de este tipo —conclusiones, pero también las relaciones vitales últimas o algo por el estilo. La estética metafísica de los idealistas y de algunos posteriores dio impulso a tales sueños. Pues desde luego es fácil tocar de inmediato las cosas últimas cuando se tiene ya preparada una metafísica del espíritu, en cuya estructura desempeñan lo bello, el arte, la contemplación y el goce un papel que junta los hilos dispersos.

Todavía en nuestra época se mantiene un trasfondo metafísico de este tipo en algunas teorías. A partir de allí todo esfuerzo sobrio resulta insatisfactorio y aun superficial. Sin embargo, la

estética actual debe seguir este modesto camino. Así lo han demostrado unívocamente las investigaciones sobre el objeto, su estratificación y sus relaciones de formación. La orientación deficiente en la que nos encontramos con respecto al problema del valor, tiene ahí el efecto de una confirmación.

c) *La extensión de lo bello*

Si abandonamos a sí mismas las dificultades de división y orden, ya que no se puede llegar a nada con ellas, nos queda aún otro camino: acercarnos empíricamente, por así decirlo, a los géneros particulares del valor estético, justo en la medida en que se muestran y se dejan apresar. En la práctica, éste fue el procedimiento de casi toda la estética anterior.

Pero puede esperarse salir al encuentro, "desde abajo", de todas aquellas determinaciones básicas generales de lo bello, que se lograron en el análisis de objetos. Cuando ambos caminos se encuentran, pueden esperarse resultados.

También este punto de vista tiene que precisarse. Pues es muy problemático que lo bello quede cubierto por la suma de estos géneros de valores. Su extensión como valor fundamental estético-general podría ir mucho más allá.

Así sucede de hecho aquí. Puede comprobarse muy sencillamente, aunque no tengamos una idea sobre los géneros de valor restantes. Pero dicha idea tampoco es necesaria. No debe olvidarse que tenemos la inmensa multiplicidad de los casos particulares con su carácter de valor, estéticamente reconocible de inmediato. Estos casos particulares son las obras de arte mismas.

Tómese una obra maestra indiscutible y pregúntese en cuál de los géneros mencionados puede entrar con su carácter artístico de valor. Por ejemplo: ¿en qué género entran Los *hermanos Karamasov?* Ni lo sublime, ni lo gracioso, ni lo conmovedor resultan suficientes; ni siquiera lo trágico, que aquí es sólo un hilo delgado. ¿O *Segen der Erde* o *Lanstreicher,* etcétera? Las categorías acabadas de la estética no bastan. ¿O *Die Wüdente, Die Stützen der Gesellschaft* o J. G. *Borkmann?* Y aun los grandes dramas de Shakespeare. No los abarca ningún género. ¿Acaso no sucede lo mismo con los autorretratos de Rembrandt? ¿O con las marinas y paisajes de los holandeses?

¿Cuál es la consecuencia? Hay mucho "bello" en el sentido más estricto de la palabra que no es cubierto por los géneros de valor de lo bello mencionados. En vez de estos géneros de valor

hablamos de cualidades que consideramos unidas a la forma artística especial, o simplemente tomamos de ella el nombre y nos referimos con él al logro estético de la obra dentro de la forma. Así, hablamos del valor de lo "pictórico" o de lo "dramático", de lo "escénico", de la "exposición narrativa", de lo "plástico", etcétera. Esto puede tener su justificación; pero con tales denominaciones sólo se "señala" lo que dice el sentimiento del valor, pero no se dice en qué consiste.

Aparte de tales débiles intentos de llegar a una diferenciación de valores, sigue en pie el hecho fundamental de que el "ser bello" —entendido como un estar lleno de valores estéticos en general— no acaba en todos estos géneros, se da más bien una multiplicidad sin número de lo bello, dentro y fuera de las artes, que no puede acomodarse "así". Pero de ésta se trata precisamente, cuando se trata del valor fundamental y de los géneros de valor de lo bello.

Tiene importancia aclarar aquí que no se trata de un concepto más amplio de lo bello, sino siempre sólo de lo estrictamente estético. Tales ampliaciones nunca están más cerca que aquí, ya que en la vida estamos acostumbrados a llamar "bello" a incontables cosas, a lo que sólo es útil para algo, a lo que hace gracia, a lo agradable o también a lo moralmente "bueno".

Este abuso es tan común que no vale la pena aclararlo. Pero hay dos cosas que merecen consideración especial. Una se refiere a la peculiar conversión de sentido a lo moral. ¿Cómo llegamos a llamar "bella" a una acción —magnánima o generosa—, si el predicado que en realidad le conviene es "buena"? ¿Y lo mismo llamar "feo" a su opuesto?

Tras ello hay tres cosas:

1) la tendencia a encubrir, desleír, lo serio de la moral;

2) la costumbre de considerar lo externo y visible de la postura de un hombre como lo interior y moral; desde luego, el modo de pensar, la posición, la postura básica de un hombre se imprimen en sus hábitos visibles, en la mímica, el movimiento, la posición y postura corporal acostumbrados;

3) el viejo prejuicio, que se remonta a Platón, sobre la identidad del ἀγοθόν y el χάλον. Esto se refuerza por la esperanza de que los grupos y clases de valores deban ser reducibles en el fondo a un valor fundamental idéntico. Así entendió Aristóteles, por ejemplo al χάλον. Cuando argumenta τοῦ χαλοῦ ἕνεχα se refiere a la última instancia del valor, que vale como única.

No es fácil combatir tan enraizado abuso. Más profundo es el

otro abuso de llamar "bellos" y "feos" a los procesos anímico-internos por sí mismos. Lo hacemos con sentido moral, llamamos a una mala acción "fea"; pero también fuera de la moral hablamos, por ejemplo, de la "bella" paz y madurez del hombre mayor, o de la "belleza" de la vida amorosa que se inicia en el joven, la comprensión para los conflictos y las situaciones de otros que empieza a despertar en él. Puede argüirse que todo esto es auténticamente "bello" y en el más estricto sentido estético. No quisiera uno dejarse arrebatar que hay una "belleza de la edad" y también una "belleza de la juventud".

Esto último hay que admitirlo por completo. Pero no es una objeción. La belleza de los jóvenes no está en sus impulsos anímicos, en su despertar, etcétera, sino en su aparición en el hombre externo, en el modo de mirar, su marca en los rasgos, etcétera. Justo igual es la belleza de la edad: la belleza no es la madurez, sino su aparición en el rostro y la postura. Pero no es lo mismo la "fealdad" de una acción, también en el actuar hay una aparición del hombre interior, en especial del moral, aunque aquí nos referimos más bien a la postura moral misma y con ello cometemos una injusticia. Tomado en forma estricta es erróneo hablar de un "alma bella", lo mismo que de un bello ánimo, bellos sentimientos o impulsos. El epíteto es falso.

En general puede decirse: la belleza está unida, y seguirá estándolo, a una aparición sensible —o, como en la literatura, a algo análogo a la sensibilidad, la fantasía muy concreta e intuitiva. Lo bello no es lo que ahí aparece, sino, en última instancia, el aparecer mismo. La relación del aparecer puede aumentar de peso por el contenido de valor restante —quizá moral— de lo que aparece y con ello aumenta también la plenitud de significado y lo básico del ser bello, pero tal contenido de valor nunca podrá sustituir ni hacer superfluo al aparecer, es decir, nunca podrá constituir por sí mismo el valor estético. Tales comprobaciones no son nuevas. Son las consecuencias rectas de lo que se dijo más arriba (caps. 4-10) sobre la esencia de lo bello. Pero hay que reconocer que sólo paulatinamente se va mostrando la significación de esas determinaciones.

CAPÍTULO 27. *La situación actual del problema del valor* a)

Clases de valor y aportas del valor

La estética no se encuentra sola como investigación de los valores y de las relaciones entre ellos. Se une a otras ciencias del

valor que la han precedido. En realidad, la única que se ha adelantado enérgicamente es la ética, y sólo en los últimos decenios. Para la estética, que carece aquí de toda orientación, sería ya de gran ayuda encontrar cuando menos la afiliación con ella. Es más fácil encontrar la posición de lo bello con respecto a las otras clases de valores; y lo extraño es que se debe a que estas clases de valor están menos determinadas. Pero aquí las relaciones son más transparentes. Lo primero que es necesario es lanzar una mirada al reino de los valores en general, en la medida en que se ha abierto hasta ahora a la mirada filosófica.

Las clases de valor que solemos tener en cuenta han sido apresadas sin un principio sistemático, en forma puramente empírica. Por ello no forman una serie unitaria —una gradación clara—, sino que oscilan entre una ordenación junto o sobre, aunque sean muy pocas. Tampoco los límites entre ellas se han fijado en forma indudable.

Si se empieza desde abajo se pueden distinguir las clases siguientes:

I. Valores de bienes, abarcan todos los valores de utilidad y medios, pero también muchos terrenos autónomos de valor (los que tienen un valor propio); entre otros la amplia clase de los valores de situación.

II. Los valores de placer, llamados por lo común lo "agradable".

III. Los valores vitales —que son aquellos unidos a lo vivo y que se gradúan de acuerdo con ello según la altura, despliegue y fuerza de la vida. Mediatamente tiene valor vital todo aquello que fomenta la vida; es un disvalor vital todo lo que va en su contra.

IV. Valores morales: resumidos bajo lo "bueno".

V. Valores estéticos: resumidos bajo lo "bello".

VI. Valores de conocimiento —en realidad un único valor: "la verdad".

Puede verse fácilmente que esta serie es desigual. Es evidente que las tres últimas clases de valores tienen un cierto acoplamiento paralelo; lo que no excluye que se encuentren entre ellas grandes diferencias. Pues cada una de estas clases de valor, con excepción de la última, abarca toda una gradación de valores, más altos o más bajos, lo que se sabe muy bien por la ética. Del mismo modo, hay valores estéticos superiores e inferiores. La consecuencia es que puede haber valores éticos que son "superiores" a determinados valores estéticos, lo mismo que valores estéticos superiores a determinados éticos.

Se han agrupado juntas estas tres clases de valor como las "espirituales". Así lo hizo Scheler. Pero no es mucho lo que se gana con ello. Puede agregárseles otra clase más: la de los valores religiosos. Pero su existencia depende de determinados supuestos metafísicos que no pueden probarse: sin la existencia de una divinidad estos valores serían ilusorios. Resulta conveniente, por lo tanto, dejarlos fuera del juego —aunque les corresponda todo un terreno cultural dentro de la historia humana.

Entre las primeras tres clases de valor, el valor de placer no es unívoco. En parte podría cubrirse con los valores de bienes, pues lo "agradable", por ejemplo, el calor en el invierno, es por lo mismo un "bien". Si se toma el valor de placer de modo estrictamente subjetivo, se aclara la diferencia entre las clases: como valor del placer sentido, no como valor de lo que provoca el placer y a lo que comúnmente llamamos también "agradable". Pero esto se sostiene con dificultad, porque sólo apresamos de modo consciente el placer como señal de ciertas cualidades del objeto y llamamos después a éste su causa.

No es éste el lugar de poner en orden estas diferencias. Aquí sólo se trata del lugar dado de las cosas. Y a ello se añade que la relación de límites entre lo agradable y el valor vital tampoco es clara. En parte, lo agradable puede retraerse unívocamente a las funciones vitales —quizá al modo como el gusto nos hace conocer lo nutritivo y lo provechoso—, en parte es muy diferente, y lo agradable desvía hacia lo dañoso a la vida. Esto último en toda clase de excesos o estupefacientes, alcohol, etcétera.

Es evidente que si no existieran fenómenos del último tipo y no desempeñaran un papel tan grande en la vida, no habría motivo para ramificar el reino del valor de placer a partir de los valores vitales: perseguir lo agradable sería la guía más segura que pudiéramos encontrar. Pero el placer y el displacer no están tan fuertemente unidos a lo provechoso y dañoso para nuestra "vida".

Mucho más sencilla es la relación de los valores de bienes con los valores vitales. Tenemos aquí como base una neta relación de fundamentación, a saber, los valores de bienes se fundan en los vitales, es decir, los inferiores en los superiores. Un bien no es una cosa en sí mismo, sino sólo "para" alguien; y aquí "alguien" no necesita ser entendido como una persona, un ser espiritual: también puede ser un bien "para" un animal o una planta, es decir, para un ser vivo a quien convenga. Pero siempre tiene que ser un bien "para alguien"; sin esta relación no lo es. Todo lo que tiene relación de utilidad para un ser vivo, tiene

un valor de bien, un valor de provecho, para él —pero sólo "para" él, no en sí—; así una semilla tiene un valor de bien para un pájaro que la recoge; así la luz y el aire y el curso de las aguas para todo lo que vive en la tierra.

En esta relación el "para" debe entenderse objetivamente: no está atado a ningún saber acerca del "ser-bueno", ni aun cuando el ser vivo "para" el que es un bien posea conciencia e inteligencia para verlo así y pagarlo con un sentimiento de valor correspondiente. Así, el aire, la luz y el agua y otras cosas semejantes son también para él hombre los bienes vitales más necesarios, pero esto sólo se le hace sensible cuando se le arrebatan; aun el "pan de cada día" —¡cuan pocos son los que lo disfrutan con el sentimiento de agradecimiento que corresponde a su alto valor!

Debe recordarse que el "ser-para-nosotros" de los valores de bienes que nos corresponden nada tiene que ver con el relativismo común de los valores; no significa dependencia de nuestro considerarlos así, ni tampoco de nuestro sentimiento del valor o de nuestro saber acerca de ello; para que algo sea un "bien" para nosotros basta con que nos venga bien, aun con que nos pudiera venir bien si se nos ocurriera valorarlo, descubrirlo en general. Los yacimientos de carbón de piedra son un gran bien para el hombre —aun antes de que los descubra y comprenda; este bien estaba ya dispuesto de siempre, lo único que se hizo esperar fue el aprovechamiento.

Así, pues, para el hombre son valores de bienes en primer lugar aquellos que le atañen, y de ninguna manera los que son accesibles a su entendimiento. Este resultado es importante porque los valores de bienes desempeñan a su vez un papel fundamental en los valores morales. Por ello hay que modificar la tesis anterior —la de la fundamentación—, en el sentido de que todos los valores de bienes son valores sólo "para" seres vivos o personas, y en tal medida se fundan en las clases superiores de valor y no sólo en los valores vitales. Desde luego, por lo pronto sólo se trata de los valores morales. Pero justo en éstos se plantea la relación inversa.

Todavía debe notarse que en cierto sentido aun los valores de placer tienen su fundamento en los valores vitales. Lo agradable no es algo en sí, sino sólo lo agradable para "mí"; más precisamente, lo agradable para un ser vivo. Pero se mantiene la diferencia de que aquí se trata de valores puros de la subjetividad, de la percepción como tal, no de los valores de los objetos.

La clase de los valores de bienes es muy grande. Empieza con los valores inferiores de la utilidad para las funciones vitales, pero sube hasta los más altos bienes espirituales, como los que sólo pueden tener las personas o un comportamiento personal hacia ellas: amistad, benevolencia, amor. Estos últimos están ya condicionados por valores éticos en relación con otras personas; son los valores de bienes agregados a los morales.

En parte, éstos están, dentro de la escala común de los valores, más allá de los valores morales inferiores. Razón de más para no diferenciar las clases de valor por su altura únicamente, pues ésta sólo corresponde en general, pero no en particular. Recuérdese que aún los valores estéticos muestran fuertes rasgos de carácter de valor de bienes.

Por último, hay que decir aquí algo acerca de los valores de situación. Más arriba se los contó entre los valores de bienes pero sólo pueden considerarse así en un amplio sentido. Los "valores de bienes" eran determinados (todavía en Scheler) por el modo de ser (estrato de ser) de sus portadores. Se consideraba que sólo las cosas o las relaciones naturales emparentadas con ellas podían ser portadores de valores de bienes. Entre ellas se contarían también, por ejemplo, las relaciones vitales externas, tanto las de los hombres como las de otros organismos.

Esta determinación ha mostrado ser demasiado estrecha. Sólo es suficiente para las primeras necesidades, en tanto se trate únicamente del valor de utilidad de las cosas. No basta ya para *los* valores de bienes superiores; cualquier encuentro de acontecimientos puede tener un valor —o disvalor— de bien, y lo mismo cualquier comportamiento de otro hombre, sea o no valioso moralmente; y puede decirse lo mismo de cualquier suceso, situación, hecho "casual", es decir, sin un fin.

Los fenomenólogos han acuñado el acertado concepto de "valor de situación" para el ser valioso de todo aquello que no es cosiforme, sino que conforma, más allá de ello, toda una situación —sin que ello signifique una nueva clase de valor. De hecho, el valor de situación se disuelve bajo el concepto de valor de bien, siempre y cuando no se entienda el "bien" como cosa. De otro modo no sería posible contar entre los valores de bienes valores tales como la felicidad y el poder. Pues lo que constituye nuestra "felicidad" rara vez se encierra en una cosa —como en los cuentos de hadas en una baratija, en una joya en un espejo encantado—, casi siempre estriba en ciertas condiciones de vida, justo en situaciones. Esto tiene una gran significación para la ética. Pues los

valores morales se retraen unívocamente a valores de bienes y justo a valores de situación.

b) *Parentesco y oposición de las clases de valor*

Por lo dicho se ve, entre otras cosas, que es muy dudosa la determinación de las clases de valor de acuerdo con el tipo de su portador. Por lo que respecta a los valores de bienes nada puede hacerse a partir de allí; hasta habría que decir que todo puede ser portador de valores de bienes, desde las cosas hasta las relaciones personales más sutiles. Algo semejante se muestra también en los "valores espirituales".

Cuando menos si se resumen las tres clases de valores, morales, estéticos y cognoscitivos. Desde luego, todos ellos sólo tienen espacio de juego en el terreno de la vida espiritual, pero no tienen el mismo portador. El portador de los valores morales es el hombre como persona; sólo a él le corresponde ser moralmente "bueno" o "malo", como también sólo a él le corresponde la libertad que hace posible lo uno o lo otro.

Pero el hombre no es en modo alguno el portador del valor de verdad, ni como persona, ni como cognoscente. Pues ni el hombre ni el cognoscente son "verdaderos" o "falsos", cuando su representación corresponde o no corresponde a la cosa, sino sólo su representación misma, su juicio o aquello que él considere su conocimiento (en realidad sólo es conocimiento cuando es verdadero, si no es error). Que el hombre sea "verdadero o falso" significa algo muy distinto, tiene un exclusivo sentido ético.

Por lo que se refiera a los valores estéticos es a la inversa: aquí "el hombre" como portador de valores no sería demasiado, sino muy poco. Bien puede ser bello o feo, pero también un animal, un paisaje pueden ser bellos o feos; lo mismo es válido de cualquier fenómeno de la naturaleza y la vida. A ello se agrega la rica multiplicidad de los objetos artísticos, que si bien son todos objetivaciones del espíritu humano, no son espíritu vivo, personal ¡no son hombres!

Por ello, de los valores estéticos podrá decirse algo semejante a los valores de bienes: todo lo que hay en el mundo puede ser portador de estos valores —cosas, organismos, personas, sistemas cósmicos, cortes particulares del mundo real, y también cosas creados por el hombre para ser sus portadores; y "cosas", en relación con lo anterior, es demasiado estrecho: también las fantasías, los meros productos de la imaginación son tales portadores.

Sólo que deben estar en cierta forma anclados en las cosas, objetivados.

Pero si bien muestran por una parte semejanza con los valores, de bienes —tanta que se ha intentado contarlos entre los más altos valores de bienes— y con mucha frecuencia caen "del cielo" como regalos para los hombres, por otra parte no puede desconocerse su parentesco con los valores de placer. Así, ha sido frecuente que la estética haya intentado derivar de modo continuo los matices de lo agradable y lo desagradable hacia lo de lo bello y lo feo.

Este parentesco gana firmeza cuando se recuerda que el acta receptor de lo estético y donador de valor es un claro acto placentero. Desde luego, para el sentimiento de placer correspondiente, el valor no depende del placer, sino de su objeto; pero esta objetivación es también característica de todo lo "agradable y desagradable"; llamamos "agradable" a lo que produce placer,, no al placer mismo, y a lo que produce displacer lo llamamos "desagradable" (de mal sabor, doloroso, amargo).

Lo distintivo sigue siendo el tipo de placer y el tipo del objeto. El acto receptor de lo estético sólo es sensible de acuerdo con la visión, no de acuerdo con el placer. Este sólo surge en la segunda visión, la más alta, suprasensible; por ello, el valor estético del objeto no depende, como en lo agradable, de lo dado sensiblemente, sino de la relación del aparecer —o de una relación formal equivalente.

Y éste es el punto en el que es importante que el valor estético cuente entre los "valores espirituales" —con lo que queda a nivel del valor de verdad y de los valores morales. Pero resulta insuficiente atenerse para ello al esquema de actos de la visión superior. Justo aquí puede aclararse mucho a partir del análisis del objeto.

¿Qué significa aquí "valor espiritual"? Es evidente que no significa que el valor estético convenga al espíritu; esto podría ser en el caso de las obras de arte que son "espíritu objetivado", pero no en el caso de lo demás bello del mundo. El portador de valor no es aquí el espíritu. ¿Qué sentido de "valor espiritual" nos resta entonces? Para responder a esto recuérdese lo dicho más arriba en el capítulo 5 sobre la "ley de la objetivación", en especial sobre el papel del espíritu vivo en el ser del espíritu objetivado, y también sobre el "ser para nosotros" de este último.

La que surgió de allí fue la relación triple —en el fondo hasta cuádruple— en la esencia del espíritu objetivado: la relación del aparecer entre el primer plano real y el trasfondo irreal, pero que

sólo existe para un espíritu vivo al que puede aparecérsele algo —ya sea que éste se entienda como espíritu personal o como "objetivo". El cuarto miembro es, pues, el espíritu productor del artista que bien puede pertenecer desde hace mucho al pasado, pero sigue siendo rastreable tras ello y que hasta "aparece" dentro de ciertos límites.

Esto último no desempeña aquí ningún papel, falta en lo bello natural y en lo bello humano. Por el contrario, el espíritu vivo como tercer miembro es esencial al valor estético en general, ya que este valor sólo corresponde a una cosa "para alguien", pero en sí y sin tomar en cuenta al sujeto contemplador. Esta esencialidad del espíritu en la triple relación de todo aquello que pretende ser "bello", conforma el carácter del valor espiritual en lo bello.

Todavía hay que enseñar que existe aquí un evidente parentesco con los valores de bienes; a saber, un segundo parentesco al lado del anunciado más arriba. Aquí como allí se trata de un retraerse a un sujeto y de un estar condicionado el valor a la existencia de éste. Resulta sólo una diferencia secundaria el que en los valores de bienes pueda ser un viviente sin vida espiritual aquel "para" quien existe el valor; lo principal coincide: el "para" mismo, sin el cual no puede existir el valor.

La diferencia es sólo que en los valores de bienes se trata de una relación real con el sujeto, sin retracción a la conciencia de la relación, en tanto que aquí se trata de una relación consciente característica. Esto significa: un "bien" lo es sólo para A cuando le conviene o puede convenirle, aun sin que A lo sepa y valore; pero lo "bello" es algo para A sólo cuando existe "para" su visión y sensibilidad la relación del aparecer. Esto significa cuando se le hace transparente el primer plano real del objeto y se le aparece la sucesión de estratos del trasfondo.

Este segundo "para" es algo característicamente subjetivo, que pertenece a una conciencia espiritual. En ello el valor estético y los valores de bienes son lo menos parecidos posibles. Se ve aquí cómo en las conexiones más especiales y finas se enraizan las diferencias más importantes de las relaciones esenciales que les sirven de base.

c) *Valores de bienes y valores morales*

Las últimas determinaciones se refirieron ya a la posición de los valores estéticos. Pero con ello apenas estamos en la antesala. Para investigar en serio estos valores hay que dar un gran rodeo.

Lo que ante todo se tiene que tomar en consideración son los valores morales, pues los valores estéticos tienen una relación especial con ellos. Con este fin es necesario dar primero algunas determinaciones básicas de la esencia de los valores morales.

Desde luego, para fundamentar lo que sigue hay que remitir a la *Ética.* Aquí sólo pueden enumerarse los puntos principales y recordar los puntos de vista esenciales. Son tres puntos en primera línea:

1) Los valores y disvalores morales tienen como portadores exclusivamente personas o actos, posturas y opiniones de personas. Son valores expresos de personas y actos. La razón de esta exclusividad es que sólo las personas tienen libertad y su ser libres sólo se prueba en sus actos, posturas, etcétera. Pero valor moral sólo lo tiene una conducta que no es como es por obligación —o por necesidad natural—, sino que también podría ser de otro modo.

2) Los valores morales no son relativos a alguien "para" quien son valores, como sucede con los valores de bienes. El "para" sólo conviene a los valores de bienes que se les agregan, éstos son sólo valores para aquel al que le convienen. Pero no debe confundírselos con los valores morales mismos: la rectitud de A es un "bien" para B, que debe convivir con él; este bien le conviene a B, pero el valor de la rectitud misma es de A. Existe independientemente de que B lo valore, vea, reconozca y aun comprenda.

3) Los valores y disvalores morales sólo convienen a actos, posturas u opiniones que tengan que ver con personas además de cosas. No están unidos, pues, únicamente a personas como sujetos y portadores de valor, sino también a personas en cuanto objetos; así todo actuar valorable moralmente es un "actuar con personas"; con mayor precisión un disponer de las cosas en relación con las personas que se ven afectadas por ello. La objeción de que también se puede tratar a los animales amorosa o cruelmente nada cambia en ello. Pues es evidente que se basa en la opinión de que también los otros seres vivientes, y no sólo el hombre, tienen cierto grado de personalidad.

Más importante que estas determinaciones fundamentales es la relación que existe básicamente entre los valores de bienes y los valores morales. Esta no se agota en las diferencias y oposiciones mencionadas más arriba, ni tampoco con el surgimiento de los valores de bienes "agregados" que acaba de citarse (en el punto 2).

Se trata más bien de una relación esencial eminentemente positiva y constitutiva de los valores morales mismos. Puede ponérsela en la fórmula siguiente: todos los valores morales se fundan en valores de bienes; y a saber todo valor moral tiene como supuesto un determinado tipo de valores de bienes. Sin embargo, su peculiaridad frente a los valores de bienes que les sirven de base sigue siendo autónoma.

Puede llamársela la ley de fundamentación de los valores morales. Necesita aún una justificación. La primera parte de la ley es fácil de justificar. ¿En qué se diferencia la actuación del hombre recto de la del ladrón frente a bienes ajenos sin guarda? En que el primero respeta la propiedad ajena y éste no. Pero el supuesto es que la cosa, el bien ajeno tiene un valor y, a saber, un valor de bien, por el cual puede ser codiciado; si falta éste, falta también el atractivo para el robo y las acciones del justo no se distinguen en nada de las del ladrón. El valor moral, lo mismo que el disvalor, está condicionado, pues, por el valor de bien de la cosa, es decir, se funda en él.

Lo mismo sucede cuando le hago un favor a alguien o le proporciono una alegría: el favor, la alegría significan un valor de bien para la otra persona. Con frecuencia tendrá la forma de un valor de situación; por ejemplo, cuando ayudo a alguien o le hago un regalo: el valor de intención no está sólo en el valor de la cosa, sino en que la cosa conviene a la persona —un típico valor de situación. No va más allá la condicionalidad con respecto al valor de bien. Este tiene que existir, debe servir de base; por lo que se refiere al resto, el valor moral es independiente.

Esto se refiere a la segunda parte de la ley de fundamentación. También ésta puede resumirse en tres puntos:

1) El valor moral, "fundado" en el valor de bien, no contiene éste en sí como integrante (como elemento de valor); el valor fundamentante no reaparece en el fundado. El valor de bien de la cosa apetecible no está contenido en el valor de la rectitud; pues éste se acopla a la persona del hombre recto y tal persona no puede ser apetecible del mismo modo que una cosa. Así, pues, el valor moral es autónomo en cuanto a su contenido.

2) La altura del valor moral es independiente de la altura del valor de bien fundamentante. El ejemplo del "óbolo de la viuda" nos dice claramente de qué se trata; el valor moral más alto —la mayor capacidad de sacrificio puede elevarse sobre el menor valor de bien; y a la inversa —la magnitud del sacrificio no es idéntica a la magnitud del valor de bien.

3) La realización del valor moral es independiente de la realización del valor de bien (en la medida en que se trata de ello); más precisamente, independiente de la realización del valor de situación. *

En este punto se necesita mayor aclaración. Cuando quiero darle una alegría a alguien y sorprenderlo con algo, pero no acierto, es decir, arreglo algo que lo contraría, lo que sucede es esto: el valor de situación en el que yo pensaba no se realiza (la alegría que quería darle), pero la voluntad, la intención es y sigue siendo valiosa moralmente —en la medida en que era auténtica.

Esto último significa que lo quería de verdad y que no era un vano deseo. Lo que importa es la verdadera intención, el sacrificio. El resultado puede ser otro. En la preparación de una alegría, sólo puede ser "amorosa" la intención, el propósito. En ella puede realizarse plenamente el valor moral, aun cuando no se realice en el resultado de la acción el valor de situación que se pretendía.

El resultado es que toda la dependencia del valor moral en la relación de fundamentación se limita a la mera existencia del valor de bien en la intención; pero ni el contenido del valor moral es determinado por ella, ni su altura axiológica ni su realización.

d) *Valor pretendido y valor de intención*

Este resultado es muy notable. Trae consigo toda una serie de consecuencias que se extienden en primer lugar sólo a la ética, pero atañen después a la estética. Como la mirada de conjunto no es nada fácil, hay que tratar aquí las primeras, aunque nada tengan que ver con la estética.

La relación de fundamentación ha mostrado que en toda intención o acción ética participan dos valores muy distintos, un valor de bien y un valor ético y, a saber, en una relación de dependencia muy determinada. Es evidente que estos dos valores nunca coincidan. Pero esto es también sólo la mitad de la verdad, la otra mitad está en una segunda ley.

En toda acción, en todo querer, en toda intención ética el valor o disvalor ético no está en dirección de la intención, no es el valor pretendido, ni el fin de la acción, sino que aparece en ella como su portador, es pues su valor, valor de intención. Esta ley —la ley de Scheler— puede expresarse también así: el fin de

* Más detalles sobre este punto en *Ethik,* 3* ed., 1949, cap. 60 *e.*

la acción no es el valor ético, sino el valor de bien, más precisamente, el valor de situación; el valor moral aparece "a espaldas de acto". En esta relación el valor pretendido es el "fundamentante" y el valor de intención el "fundado". Y como este último es el valor moral, esto se ajusta perfectamente a la ley de la relación de fundamentación.

La justificación es sencilla, pero no corresponde a las tres independencias de la relación de la fundamentación, sino que tiene un puro carácter ético. Quien quiere proporcionarle una alegría a un ser humano no actúa —para ser amoroso— a fin de que se le adjudique este predicado de valor, sino única y exclusivamente para darle una alegría, quizá para que el regalo le agrade. Piensa en el otro, no en sí mismo, tampoco quiere nada para sí, y justo en la medida en que piensa en el otro es amoroso. Pero si en silencio piensa de alguna manera en sí mismo —sea en una ventaja o también en su posición moral—, su acción ya no es amorosa.

Quien quiera actuar por mor de su propia virtud, no la alcanza por lo común. La virtud es aquello que aporta la intención recta. Pero ésta es la actitud hacia el valor de situación (el recto, desde luego). La intención directa del valor moral lo destruye a veces, porque impide la intención de la que depende; llevado al extremo conduce al narcisismo y el fariseísmo. Es evidente que no hay que extremar las cosas. En sí, la intención directa del valor moral no es imposible.

También puede uno convencerse de que en todos los actos de la educación moral se pretenden de modo directo valores morales. Es un problema muy distinto si la educación moral puede extenderse a todos los valores morales: el valor, el amor, la capacidad de sacrificio son difíciles de enseñar; la aplicación, la constancia, el orden, el dominio y cultivo de uno mismo pueden alcanzarse sin duda por medio de una guía pedagógica y, dentro de ciertos límites, también la responsabilidad, la fidelidad, la rectitud, etcétera. Así, pues, no son pocos los valores morales que pueden pretenderse directamente. Lo mismo es válido de cualquier autoeducación, tal como la practican los adultos. Hasta puede decirse lo mismo de todo tipo de autocrítica, remordimiento, autoconocimiento, retractación, como también de todo tipo de "seguimiento" consciente. Se "quiere" ser así, como el modelo.

Desde luego, aquí hay que notar algo. La luz queda a salvo en la medida en que el valor moral, que se esfuerza uno por alcanzar, no es idéntico —o no lo es del todo— al valor moral

de este esfuerzo. El pedagogo se ocupa del pupilo quizá por conciencia del deber, por amor o por una entrega convencida al pueblo y al Estado; no son éstos los mismos valores morales que se esfuerza por cultivar en el pupilo —quizá la constancia, el orden, etcétera. El valor de intención es aquí distinto al valor pretendido. Y lo mismo es válido, en mayor medida, de la autoeducación.

Todo esto no significa una desviación en este lugar. Muestra, más bien, cuan profundamente unidas entre sí están las clases heterogéneas de valor. Y esto es también esencial para el problema de los valores éticos. Pues tampoco ellos flotan en el aire, sino que están unidos de manera notable y estrecha con otras ,clases de valor.

Digamos algo más acerca de los valores morales. Como no está en su esencia el que se los pretenda y, en cambio, la conducta ética es siempre algo pretendido —la moral es una suma de leyes que prescribe las direcciones de la intención—, nos quedan tres preguntas por responder:

1) ¿Qué valores morales pueden ser impuestos?
2) ¿Cuáles son ambicionables de modo pleno de sentido?
3) ¿Cuáles pueden realizarse con esfuerzo?

Las respuestas no pueden darse de modo sumario, sino que se diferencian de acuerdo con valores y grupos de valores particulares. Esto significa que aquí nos abandona toda la normatividad comprensible del reino de valores.

ad 1) Impuestos —es decir, capaces de la forma del deber hacer— son evidentemente los valores antes citados que pueden enseñarse: como aplicación, constancia, orden y más ampliamente también el cultivo de uno mismo, el dominio y aun la rectitud. Pero no pueden imponerse el amor, la confianza, etcétera.

ad 2) En general, casi todos los valores morales son ambicionables, pero sigue siendo peligroso ambicionarlos directamente; el *ethos* puede convertirse entonces en su opuesto y en general no deben ser ambicionados. No ambicionable en realidad es el valor de la individualidad. Este, si llega a realizarse en la vida, debe realizarse por sí mismo; quien se esfuerza hacia él como una meta, siempre está en peligro de fracasar. Es más fácil que otros hombres lo lleven a él. Aquí se da un paralelo en el reino de los valores de bienes: la felicidad puede ambicionarse, pero no permite realizarse por el esfuerzo. Quien se esfuerza por alcanzar la felicidad la destruye casi forzosamente.

ad 3) Realizables son casi todos los valores morales con excepción de la pureza; pues ésta, es decir, la inocencia, nunca es realizable con esfuerzo. Se la puede perder, pero no volver a obtener. Lo mismo es válido con respecto a algunos altos valores de bienes: juventud, belleza, ingenuidad.

e) *El problema metafísica del valor*

Debe decirse con toda claridad que en todas estas reflexiones se ha pasado a propósito por alto el problema metafísico del valor. Este estriba en la pregunta por el modo de ser de los valores, por el sentido y origen de su validez y su relatividad o carácter absoluto. No es que no sean preguntas importantes, sólo que no son decisivas para el grupo de problemas planteado, son indiferentes a él.

En las clases inferiores de valor la pregunta por el ser y la validez está unívocamente anclada en las relaciones reales del ser. Un "bien" es lo necesario para un ser vivo o un hombre, un "mal" lo que perjudica o amenaza. Son relaciones claramente objetivas; el hombre, rodeado por ellas en la vida, no puede cambiarlas en nada. Desde luego, algunos bienes particulares pueden convertirse en males al cambiar la circunstancia vital y a la inversa. Parece tratarse de una relatividad, pero no lo es. Pues en una circunstancia modificada una misma cosa no es ya la misma. Y no lo es justo la situación. En la vida todo tiene una interdependencia óntica, y la cosa particular no es lo que es para sí.

Así sucede con los valores de bienes. Lo que les sirve de base no es otra cosa que su finalidad "para" un sujeto. Y no tiene importancia que la finalidad tenga o no una meta; la tiene en aquellas pocas cosas en que hay un actuar humano consciente tras ella —no la tiene en los casos más frecuentes, cuando se trata de una finalidad fortuita, así como las semillas de ciertas gramíneas que no han sido imaginadas para el hombre, pero que, al ser descubierto su valor nutritivo, se convierten en los mayores bienes para él.

Igualmente inocua es la pregunta por el ser, por lo que respecta a los valores de placer. Estos no pretenden tener objetividad; sin embargo, dentro de su esfera de subjetividad, como meros valores sensibles, son soberanos y no están sometidos a ninguna relatividad. Pues aquí cualquier referencia sólo puede ser la excitación de placer o displacer; y allí el grado de lo agradable o lo desagradable es muy diverso de acuerdo con el estado o disposición del

sujeto perceptor. Esta relatividad —la de la referencia externa— es natural, no pone en peligro la peculiaridad del valor de placer, su autonomía e independencia.

La pregunta por el ser tampoco provoca dificultades por lo que respecta a los valores vitales. El que la salud, la fuerza, la elasticidad, la reaccionabilidad rápida y segura, y el firme instinto tengan un alto valor vital para un animal es una relación entre el ser y la finalidad tan sencilla como la que hay entre los valores de bienes, y cómo ésta no necesita de mayor justificación. Tomadas en sentido estricto, estas propiedades no son otra cosa que los bienes internos y naturales del ser vivo. Podría contárselas, pues, entre los valores de bienes. Cuando menos, aquí se ve cómo todas las clases de valores de los valores de bienes y vitales se entremezclan sin frontera alguna.

El verdadero problema metafísico sólo surge cuando se pregunta qué hace que la vida sea valiosa —tan valiosa que no cabe disputar acerca de ello, sino que, a la inversa, todo otro ente del mundo se clasifica como bueno o malo por su relación con lo vivo. Algo tan valioso es un valor de suyo. Pero el valor de suyo no puede derivarse ya de las relaciones del ser. Ni de las finalidades. Los valores de suyo son inderivables. Y cuando se justifican son absolutos.

Aquí es mucho lo que surge. Lo más sencillo parecería una fundamentación teleológica: una fundamentación progresiva de los valores vitales en los espirituales; es decir, en verdad, en la vida espiritual misma. Pero ontológicamente es poco satisfactorio que la vida sólo esté ahí "por mor del espíritu", pues está ahí mil veces también sin espíritu y con total independencia de él.

Para preguntas de este tipo no hay ya fenómenos a partir de los cuales pudiera darse una respuesta. La verdad es que no tenemos otro argumento para el valor de suyo de la vida, otro indicio de ello que nuestro sentido del valor que afirma de modo unívoco la vida y niega la muerte y la decadencia.

Se trata de un hecho que puede interpretarse tanto subjetiva como objetivamente. En la primera forma porque somos seres vivos y todo lo vivo tiene la autoafirmación como rasgo esencial; en la segunda, porque lo vivo es el estrato de ser superior frente a lo no vivo y bien puede pensarse que con la "altura" de la configuración óntica recibiera también la altura axiológica conveniente.

Pero tal interpretación es un juego de niños frente a la abismal dificultad en la que se cae respecto a los valores morales, en

cuanto se plantea la pregunta por su modo de ser y la fuerza de su validez. Pues aquí no se trata ya de valores que surjan de circunstancias del ser y son evidentemente sólo el revés de ellas, sino de aquellos que se plantean en oposición al ser y expresan un deber ser, plantean exigencias que piden a los hombres un absoluto seguimiento, pero que a su vez no pueden remitirse a nada.

Tampoco aquí tenemos otra cosa en qué apoyarnos que no sea nuestro sentido del valor. Pero el sentido del valor no habla en todas las condiciones, sólo se levanta cuando se lo despierta, cuando la madurez del hombre llega hasta el terreno de los valores. Da testimonios diversos en el joven y en el hombre maduro, en hombres de distintos pueblos y distintos medios, pero, sobre todo, de distinta época histórica. Esta relatividad del único testimonio confiable que tenemos sobre el valor, parece traducirse en último término a la duración y validez de los valores éticos mismos y volverlos vacilantes. Lo que parece hallar su confirmación en la multiplicidad de las "morales".

Sólo aquí se muestra toda la seriedad del problema metafísico de los valores, pues el *ethos* del hombre se sostiene y cae con la validez suprahistórica de los valores morales. Hasta ahora sólo ha podido encontrarse una solución en la medida en que una vacilación del sentido de los valores no tiene que significar una vacilación de los valores mismos; sobre todo cuando sólo muestra oscilaciones hacia el lado negativo. Pues el sentido del valor nunca expresa algo contradictorio: nunca pone en duda valores que alguna vez reconoció, aunque fuera en otra época; y nunca los sella como disvalores —aquí la doctrina nietzscheana sobre la "inversión de todos los valores" es una equivocación—, más bien, el sentido del valor sólo puede "negar", censurar, permanecer mudo sobre determinados puntos o, según la otra imagen, ser ciego para los valores. Esto aclara del todo la relatividad histórica. Pues es evidente que diversas épocas y naciones han sido ciegas con respecto a diversas zonas del reino de los valores y sólo han tenido "vista" para algunos.

De este modo no queda en claro lo afirmativo, el modo de ser de los valores éticos mismos y su "validez" más que condicionada por la época —en la medida en que validez debe significar algo distinto a su reconocimiento. El problema metafísico de los valores se mantiene aquí sin límite alguno.

CAPÍTULO 28. *Lugar de lo bello en el reino de los valores*

a) *Intentos de remisión*

En cierto sentido, la esencia de los valores estéticos es más fácil de determinar que la de los éticos. No hay en ellos el peso del problema metafísico. Desde luego, no es que su esencia no tenga trasfondo y no sea muy enigmática y no encierre algún problema metafísico (insoluble); pero estas cosas no tienen actualidad aquí, porque el valor estético no plantea exigencias, no pide nada y, por ello, no se discute su pretensión de autonomía.

El valor estético tiene el lugar inverso frente al hombre: le regala algo, vuela hacia él y demuestra con ello ser un "bien". Desde luego, peculiar y no sencillamente subsumible a los bienes. Pero en la medida en que, una vez intuido por el artista, le plantea a éste exigencias que van muy lejos y que pueden influir en el destino, la exigencia no es moral y el artista es básicamente libre de buscarse otras tareas.

Las teorías estéticas unilaterales —sobre todo aquellas determinadas por la literatura y su historia— han tratado de remitir los valores estéticos básicamente a los éticos. Se apoyan una y otra vez en que se trata, de una representación de lo humano y, en especial, de lo moral del hombre (en un sentido amplio) y en que sólo satisface una obra en la que el aspecto ético axiológico esté bien justificado. Esto no debe entenderse muy estrictamente: no es necesario que el bien "venza" en el drama y la novela; pero su decadencia debe presentarse de tal modo que las simpatías estén al lado de lo bueno. De no ser así, el escritor no logrará el efecto "bello", sino que lo rechazará.

Esta concepción surge una y otra vez hasta nuestra época, por lo común oculta tras una negativa externa. Tiene tanta resistencia porque el último argumento aducido (que las simpatías deben estar al lado de lo "bueno") está justificado. Sólo que no se cae en la cuenta de que con ello no se prueba la tesis: bien pudiera ser que hubiera aquí una condición previa para el surgimiento de un valor estético en la literatura, sin que tal condición sea este valor. Dicho de modo concreto: sin la simpatía por el lado de lo moralmente recto no hay belleza en la obra literaria, pero tampoco la hay sólo con ella. Para ello se necesitan calidades muy distintas de la formación literaria, para las cuales el sentimiento éticamente recto del valor es sólo un supuesto.

Desde luego, se puede ser mucho más riguroso frente a tal multiplicación de los valores y "remisión" a otros. Sólo que debía

iniciarse en el terreno en que se habla más de remisión a los valores éticos. Reflexiones ulteriores llevarán más allá; sobre todo ésta de que existen otras artes aparte de la literatura y otra belleza aparte de la de las artes: bellezas que no están adheridas al hombre y por ello no pueden remitirse a valores morales. Pues los valores estéticos pueden estar adheridos a todo lo que es, y los éticos sólo al hombre. ¿O tendríamos que buscar la "oculta humanidad" de una bella encina, de un viejo ciervo, del borde de un riachuelo en el bosque, de un cielo estrellado, para ver su belleza?

Por aquí se llega muy pronto *ad absurdum*. Y con ello se pone fin a la tesis —sin echar mano de las pesadas armas de las artes no figurativas. Debe señalarse empero que la relación de los valores estéticos, cuando menos de algunos de ellos, con los valores éticos no ha terminado. Pero es muy distinta.

En este contexto hay que hacer una advertencia con respecto a la sistemática de la estética hegeliana. Si bien valora correctamente el "aparecer de la idea" en la medida en que se refiere al aparecer, reincide en el desarrollo sobre la idea y, en especial, sobre el contenido de la idea. Y si se ve más de cerca, se encuentra que tal contenido es casi por completo moral. Lo que se convierte en la tesis de que los valores estéticos literarios deben remitirse a los éticos.

Mucho mejor es la tesis de la estética de Cohen: "la naturaleza y la moralidad se degradan a materia de las artes". En ella se contiene la relación entre el estar presupuestos ambos terrenos, sin haber dado a los valores dobles un lugar superior. Quizá lo que impidió que se llegara aquí a la determinación de la relación básica casi lograda fue sólo la testaruda derivación del concepto de valor a partir del neokantismo.

Lo principal en ello es y seguirá siendo que el valor estético no es un valor de acto, sino un valor de objeto, en tanto que el moral es esencialmente un valor de acto. Cuando en un objeto estético hay ciertos actos que también son portadores del valor estético, como en lo dramático en todos sus grados, el acto es sólo un miembro de un todo, y su valor o disvalor moral no es su valor o disvalor estético.

Para terminar con ello: lo bello no es lo interior y anímico humano en cuanto tal, sino siempre sólo su aparecer sensible en lo visible o en lo representable visualmente (esto último en la literatura). Lo mismo sucede con un rostro bello: en él, "bello" es un determinado juego de líneas o un ritmo del movimiento, no porque surjan en ello los valores morales de lo interno o se

expresen perfecciones anímicas, sino porque en ello aparece algo interior conformado y oculto de lo que dependen ambos: el valor y el disvalor moral.

Otra concepción muy extendida es la remisión de los valores estéticos a la finalidad. Esta concepción no se origina en Kant. Lo único que él hizo fue llevarla a lo trascendental, poner la finalidad "para" el sujeto, cuando desde los tiempos antiguos la finalidad óntica de una cosa había estado en ella misma. Se entendia esta última como perfección natural —detrás de la cual debía haber, según la opinión general reinante, una verdadera actividad teleológica. Desde luego, aquí se pensaba en primer lugar en los seres vivos y, entre ellos, sobre todo en el hombre. Esta teleología interna del ser vivo sirvió de base a la monadología y junto con ella la tomó Kant de Leibniz (a través de M. Knutzen y otros).

La *Crítica del juicio* trató de hacer arreglos, retrasados pero limpios. Sólo así debe entenderse la relación entre el juicio "estético" y el "teleológico": si ni en la maravilla del organismo animal debemos aceptar fines constitutivos, mucho menos en los objetos que llamamos "bellos" y que sólo tienen la propiedad, para nosotros maravillosa, de proporcionarnos un gusto sin interés práctico alguno.

Este pensamiento está delineado tan críticamente que no es posible objetarle nada. Otro problema es si la aclaración ulterior de Kant concuerda con el "juego de la imaginación y el entendimiento". Pero nada cambia en los pensamientos fundamentales.

Pero no debe uno ocultarse que aun este pensamiento fundamental sobre la esencia de lo bello dice muy poco. En realidad, la finalidad con respecto a la visión y el placer del sujeto es algo consabido. Pues cuando no hay tras ellas un fin real determinante, no significa otra cosa que lo que dice el fenómeno mismo: el objeto está constituido de tal modo que retiene la visión consigo y provoca ese placer peculiar que está separado de cualquier otro tipo de interés.

Y así surge la peculiar relación en el problema de los valores estéticos: después de una cuidadosa confirmación debemos de estar aun hoy de acuerdo con la tesis kantiana básica, aunque no debe ocultársenos que con respecto al auténtico problema de lo bello se ha ganado bien poco con ella. De poco nos sirve saber que ninguna mente suprahumana persigue aquí fines con nosotros, aunque en las artes el creador posea su finalidad.

Siguiendo este camino meramente crítico no llegaremos a saber

qué toma el lugar de poder de la naturaleza, en cuya finalidad ordenadora se creyó alguna vez, ni qué tipo de atadura domina entre la multiplicidad y la unidad intuitiva en lo bello natural.

b) *Inutilidad de lo bello y lujo en la vida*

Entre las determinaciones kantianas hay una que le viene muy bien al análisis axiológico de lo bello: el desinterés del placer. La situación es que lo único que tenemos como indicio de la peculiaridad de los valores son los tipos de actos de respuesta, y de ellos debemos sacar aquélla. Ahora bien, Kant encontró en el desinterés una de tales peculiaridades del acto: a él debe corresponder una peculiaridad del valor. ¿Cuál es?

Si recordamos que aquí "interés" significa cualquier tipo de utilidad o provecho para fines tanto prácticos como teóricos, será evidente que con el desinterés del placer se rechaza cualquier tipo de valor de bien y cualquier tipo de valor de medio para un fin, es decir, la finalidad para algo.

Aquí el valor de lo bello es determinable de modo inmediato como "ateleológico" —es decir, literalmente como algo que no existe por mor de un fin—, y como valor de algo "inútil", con mayor precisión debía decirse: de algo "inútil en sí". Esta última expresión está tomada de Nietzsche, que la utiliza para su "virtud donadora". Las determinaciones que allí se dan resultan muy convenientes aquí. Lo dice en el parábola del oro: es "extraordinario", "brilla" y tiene "un suave resplandor"; se nos "da siempre".

Todo esto es característica del auténtico valor estético, en especial el darse. El valor estético es inútil en la vida práctica; está ahí como algo "más allá de la necesidad", es decir, que no es necesario para nada. Cuando proporciona alegría y presta un resplandor a la vida es algo grande y quizá le dé sentido a toda la vida, pero sigue siendo "inútil". Esto último debe entenderse literalmente: algo que no es útil para otra cosa. Pues pertenece a la esencia del valor absoluto de suyo el no servir a otro. Si no dejaría de ser un valor de suyo. Por ello, lo otro, quizá todo lo otro, debe servirle.

Así visto, el desinterés no quiere decir otra cosa que el valor propio de lo bello, que no puede remitirse a nada. Es sólo una confirmación de lo que se presupone en silencio al acercarse a la estética. Con ello no se dice algo nuevo. Y en consecuencia tampoco se contiene aquí ninguna determinación verdaderamente

positiva del valor estético básico. Así, pues, en este aspecto sale uno vacío de Kant. Sus determinaciones son formales y críticas y en ese sentido sirven de guías, pero no nos llevan a una meta apresable.

Más allá resulta peligrosa esta determinación negativa del valor estético. Con frecuencia se ha creído que significa que lo bello, y con ello todas las artes, son un lujo en nuestra vida. Resultaría fácil entonces voltear la cosa de tal modo que toda la vida artística, junto con sus creaciones, sea algo superficial, intolerable para la necesidad y la seriedad o la lucha de la vida. Aun el aspecto del "juego" en las artes tiene este regusto de lo superfino y lo frívolo.

Hay que prevenir contra ello: "inutilidad" no significa superfluidad; precisamente las cosas más elevadas son inútiles, *porque* son las más elevadas. Todo lo significativo es, en este sentido "inútil", aun los valores morales propios y lo son más los más elevados. El mundo está construido desde abajo: la vida no es útil para la naturaleza inanimada, el espíritu no es útil para lo orgánico; pero ambos, una vez que son, dan sentido y significado al mundo.

Así, también lo bello está ahí con su carácter axiológico peculiar: no es útil ni para la vida del organismo ni para la del espíritu; sin embargo, este último llega a su cima en ello y se irradia por toda su extensión. Y a su vez lo bello puede producir los mayores efectos en el mundo del espíritu. "Útil" es una expresión demasiado limitada para ello. Pues se trata de dar un sentido. Es pues demasiado poco cuando se arguye en contra de esta inutilidad una cierta "función cultural" (por ejemplo, educativa) de lo bello. Se trata de algo mucho mayor.

Estas determinaciones constituyen el aspecto exterior del valor estético. La inutilidad —"el lujo de la vida"— corresponde de modo preciso a la liberación del producto, que porta el valor, frente a las circunstancias vitales, el aislamiento, el destacamiento y el fenómeno de marco. Pero el dar sentido en el valor propio, que a su vez se ajusta a la vida, corresponde a la más profunda ligazón vital tanto en la creación artística como en la visión y el goce; corresponde también al hecho de que justo los efectos más altos y más fuertemente separados de lo real sean aquellos que provienen de la vida del espíritu más fuerte y movida.

Estas cosas, vistas a partir de las investigaciones de nuestra Primera Parte, sólo tienen el carácter de consecuencias. De todos modos puede preguntarse: ¿en qué consiste aquí la consecuencia?

Estriba en lo siguiente: el objeto bello mostró allí ser un producto de estratos, en el que sólo es real el primer estrato, el primer plano; todos los otros estratos son mero aparecer. Allí el ser bello no depende ni sólo del primer plano, ni de los estratos del trasfondo, es decir, ni sólo de lo real ni de lo irreal, sino de la especial relación entre ambos, es decir, de la relación del aparecer como tal. Aquí lo único que hacemos es recapitular estas proposiciones que forman la tesis principal de la doctrina sobre el objeto estético.

¿Qué se sigue de ahí con respecto al carácter axiológico de lo bello y al lugar del valor estético en el reino de los valores en general? Esto: que el valor estético no es un valor de algo real sin más o que es en sí, como lo es el de los valores de bienes, de situación o morales, sino valor de algo que sólo consiste en el aparecer, es decir, de algo que sólo es-para-nosotros —también podría decirse: valor de un mero ente-objeto como tal. Esto es también la mera consecuencia de lo dicho. Pero la formulación es tan apretada y tan central por su importancia que es necesario desmembrarla en detalles. Pues lo que aquí se afirma es algo único en el reino de los valores.

Así, es válido para todas las clases de valor que la realización de un valor es en sí misma valiosa; pero no es válido con respecto a los valores estéticos; éstos no se realizan en general. Pues los objetos a los que se adhieren como portadores, no son objetos reales, sino de modo de ser mixto: sólo el primer plano es real y es el mínimo en ellos; todo lo demás —toda la serie de estratos hacia dentro— es y sigue siendo irreal. Pero el valor no depende siquiera de este trasfondo, sino sólo del aparecer mismo.

Así se mantiene aquí la oposición externa en la esencia del valor, comparada con el valor de algo útil, un bien, la vida y las funciones vitales, las acciones y pensamientos humanos: en todas partes lo principal es la realidad del portador del valor y en todas partes el valor hace surgir tendencias y actos que tienden a su realización. Esto es correcto aun respecto al valor de verdad. Sólo cambia en el caso del valor estético: éste es y sigue siendo un valor del aparecer.

Lo que no cambia ni aún en el límite entre la auténtica relación del aparecer, es decir, en los estratos externos de las artes no figurativas y en la ornamentación. Pues este límite no afirma que cese el aparecer en general, sino sólo que aquí no aparecen ya contenidos de otro tipo. Ya lo enseña así la expresión de los "puros juegos de las formas".

El "juego" es lo contrario a lo serio (de la vida práctica); no le importa la realidad, sino sólo el despliegue de la forma soberana en un material que la retenga. La realidad es ahí un asunto secundario y sólo alcanza hasta donde alcanza la materia. El juego en general es un "lujo de la vida"; aunque sea bello y le dé sentido, es en sí "inútil". Esto es válido en especial del puro juego estético con la forma —cuando no se trata de fuerzas vitales que quieren ejercitarse, despertarse, desplegarse. Así, pues, desde el principio este "juego" está emparentado con la relación del aparecer por el modo de ser.

c) *Fundamentación de los valores estéticos en los morales*

Lo que no permite determinarse directamente en sí mismo,, puede ser determinado a partir de su relación con fenómenos; limítrofes, mejor conocidos. Esto es válido en gran medida para los valores estéticos y en especial para su valor fundamental, lo bello. Lo mismo que en los valores morales, lo único que existe, aparte de los rodeos, es la apelación al sentimiento de valor. Así pues es válido rastrear la relación del valor estético con el moral y aun con el valor vital; en ciertos terrenos de lo bello hasta el valor de bien y el valor de placer.

Aquí tropezamos con un fenómeno que *a priori* no podía esperarse: reaparece la relación de fundamentación. Conocemos esta relación por los valores morales. Existe en general entre ellos y los valores de bienes, o sea, los valores de situación; se enraíza en el hecho de que en el acto moral el valor de intención nunca es idéntico al valor pretendido, sino que aparece "a espaldas de la intención" (cf. cap. 27 *c* y *d)*.

Desde luego, la relación no puede reaparecer aquí en la misma forma. No se trata de una intención comparable de tipo activo. Así, pues, la fundamentación debe ser muy distinta. Por adelantado dígase sólo esto: si es cierto que la naturaleza y la moral se convierten en materia del arte, también debe ser cierto que los valores que hay en lo natural y en lo humano se convierten en "material". Pero esto entronca de modo preciso con la problemática de la autonomía de los valores estéticos de la que partimos.

Recuérdese que el error, que aquí está tan cerca, consiste en la sustitución de los valores estéticos por valores morales. Esto sucede siempre que un arte convierte en material a los hombres con toda su vida moral. Cuando la epopeya presenta al héroe en todo el brillo de su magnanimidad, el lector cae casi por

necesidad en la ilusión de que este valor moral del héroe es el valor estético de la obra. Así sucede también en el drama y con mayor fuerza en la tragedia, donde la simpatía hacia lo bueno aumenta notablemente por su desaparición.

Se trata aquí claramente de una relación fundamental entre el valor estético y valor ético. La ilusión señalada acaba en una identificación de las clases de valor. Esta no puede ser la verdad, ya que las mismas formas artísticas de la literatura presentan también los rebajamientos y lados oscuros de la vida moral —de no ser así serían falsas vitalmente—, en especial la novela; y sin embargo su valor artístico no padece por ello.

¿Cuál es pues la verdadera relación fundamental entre ambas clases de valores? Quedémonos en el teatro. Los valores estéticos que aquí tienen primero importancia son los de lo teatral mismo, la vivacidad escénica, la plástica del conflicto y la tensión, la complicación y solución de la trama, y más allá de ellos, los de lo amoroso, lo heroico, lo trágico humano, etcétera. Pregúntemenos, pues, ¿qué papel tienen los valores y disvalores morales propios de la materia, y los trabajados en ella por la formación, en el surgimiento de esos valores estéticos?

La respuesta debe ser ésta: son sus supuestos. La tensión propiamente dramática sólo puede sentirla quien está, por su sentimiento moral de los valores, "al lado de los buenos", es decir, con los virtuosos, los valientes y los magnánimos. Si el espectador es insensible, inmaduro o ciego ante cualquier punto de estos valores y disvalores morales, no sólo se le escapa la moraleja del asunto, sino aun la situación dramática misma, la tensión, la solución de la trama y, en consecuencia, también las peripecias y el final, es decir, todo aquello en que consiste el valor estético propio de lo teatral.

No comprende lo que sucede en escena; por lo tanto, tampoco puede apreciar el desempeño artístico de los actores; le falta la clave de todo ello. Este es el sentido escueto de la condicionalidad del valor estético al moral.

Es evidente que este estar condicionado surge de la fundamentación: lo mismo que en el *ethos* del hombre, el valor moral sólo puede "levantarse sobre" un valor de bien que le sirve de base, así el valor estético sólo puede "levantarse sobre" ciertos valores morales —a saber, cuando éstos son sentidos y respondidos de la manera correcta.

Ahora bien, no cabe duda de que esta relación es mucho más general:

En primer lugar, se extiende *a.* toda la literatura y no sólo al teatro; es lo mismo en la novela, la lírica, pues por doquier está el aspecto axiológico-ético representado también en el material.

En segundo lugar, se extiende a las artes figurativas en la medida en que éstas presentan hombres y relaciones humanas —por ejemplo, el Gladiador moribundo, la pintura de una cabeza de gran carácter.

En tercer lugar, se extiende aun a las artes no figurativas; en la medida en que en sus estratos internos aparece la vida anímica; aunque desde luego sólo de modo muy indeterminado y de acuerdo con el estado de ánimo total.

En cuarto lugar, es posible que se vuelva a encontrar la misma relación en lo bello-humano, tal como nos sale al encuentro en la vida; pues también aquí el espectador debe, cuando menos, sentir y responder correctamente al activo y el pasivo morales que aparecen en el exterior del hombre, a fin de poder apreciar en lo justo lo bello y lo no bello en su aparecer conjunto.

Así, pues, en este sentido ¿son los valores morales condición de los estéticos? Pero ¿se trata realmente de una relación de fundamentación? A ello pertenece también como vimos más arriba, la independencia de los valores fundados, su autonomía axiológica —tal como la que mantienen los valores morales frente a los valores de bienes. En realidad, la independencia sólo puede consistir en la presencia de los valores fundamentantes: aquí, por lo tanto, en el correcto sentimiento moral de los valores por parte del sujeto que contempla.

¿Es así en verdad? Esta pregunta puede responderse incondicionalmente de modo afirmativo. Y también es posible señalar, en forma análoga a la relación de fundamentación de los valores éticos, las tres independencias características de los estéticos:

1) El valor moral no reaparece en el estético que se levanta sobre él, ni como matiz axiológico ni como componente de valor. El hecho de que constituya el fundamento axiológico de éste, significa algo muy distinto. El valor dramático de una escena no se compone de los valores morales de las personas individuales, sino que éstos son sólo sus supuestos; también existe cuando faltan a los personajes muchos valores morales (las escenas de Macbeth, de Mefistófeles y el discípulo).

2) La altura del valor estético es independiente de la altura de los valores morales fundamentantes; lo mismo que del peso de los disvalores morales. Es prueba de ello el que puedan pro-

ducirse situaciones muy notables y de gran significación dramática entre personajes muy poco importantes y vulgares, presentados por el autor. Esto es algo que no comprendieron los dramaturgos antiguos que necesitaban el más elevado nivel humano, el de los reyes y príncipes. Sólo el teatro moderno bajó al nivel burgués. En el *Wildente* no hay ningún personaje importante.

3) También la constitución del valor estético —no es posible hablar aquí de "realización"— es del todo independiente de la realización de los valores morales fundamentantes. Es algo muy conocido; de no ser así no podría haber ni tragedia ni comedia auténticas. Pues en aquélla es vencido el héroe y con él lo bueno, por el que hemos tomado partido de todo corazón, y triunfa el malvado; en la comedia, en cambio, la aspiración ética sucumbe en la nimiedad y vanidad y lo subalterno enojoso es lo que vence. En ambos casos, se eleva sobre ello —como si flotara— el valor estético, dramático, escénico, trágico y cómico. No depende, pues, del "triunfo del bien" —es decir, de su "realización" en el curso interior de la obra—, sino de condiciones muy distintas; de la formación artísticamente plástica de los caracteres y escenas, de la estructura del todo y de la concreción del aparecer de estrato en estrato.

Así, pues, ¿qué queda como momento de la dependencia en la fundamentación de los valores estéticos sobre valores éticos? En general sólo que los valores y disvalores éticos existen en la formación del material, se justifican y deben ser respondidos con la justa percepción axiológica. También esto último tiene su analogía con la relación de fundamentación de los valores éticos; pues también allí se trata de percibir realmente los bienes con sus valores de bienes, por ejemplo, el bien ajeno como algo deseable.

Todavía nos queda por probar que en la pintura y en la escultura (en el retrato de una cabeza o en el "Gladiador") pasa lo mismo que en la literatura, y también habría que probar lo mismo en la música y la arquitectura, en la medida en que se expresan en ellas la vida anímica y el *ethos*. Ambas cosas pueden dejarse de hacer aquí, porque la comprobación es siempre la misma que en la literatura. Sólo que cada vez es más insuficiente y formal, mientras más indeterminada y general es la expresión de lo humano en estas artes. En la práctica basta del todo con la comprobación del caso en la literatura —donde es más apresable— para que sea válida también para las otras artes.

d) *Fundamentación más amplia sobre valores vitales*

Hasta ahora la relación de fundamentación de los valores estéticos se ha entendido sólo como fundamentación sobre valores morales. Pero hay que preguntar si esto es suficiente o si no hay que meter además otras clases de valores. Sobre todo hay que investigar si los valores vitales no desempeñan también un papel como fundamentos; pues también la "naturaleza", y en especial la viva, es materia de las artes figurativas. También podrían entrar en juego valores de bienes y de placer, por estar en contacto con el "material". Sólo se pregunta hasta dónde alcanza la relación y si se mantiene igual en toda la línea.

El papel fundamentante de los valores vitales puede verse con mayor facilidad en las artes figurativas, en la medida en que representan cuerpos humanos o animales; pero el cuerpo humano es el que nos es más cercano. Hay una plétora de sentimientos vitales elementales que responden en el espectador cuando tiene ante los ojos representaciones plásticas o pictóricas del cuerpo humano. Aquí domina en verdad una cierta "empatia" —en el sentido de que se siente con una inmediaticidad interna el movimiento, el esfuerzo, la elasticidad, el logro somático, pero también el descanso, la distensión, el bienestar. Son éstos momentos acentuados axiológicamente del sentimiento vital, y a saber tales valores vitales. Lo mismo es válido del co-sentímiento de los momentos de disvalor: el dolor, el sometimiento, el fracaso.

Pertenecen también aquí los sentimientos sexuales acentuados que acompañan a la vista del cuerpo humano. No es necesario que vayan de la mano con la excitación sexual aunque bien pueden hacerlo. En innumerables casos, la visión más poderosa y más original del artista va guiada en su inicio por la sexualidad, para aclararse sólo después como sentimiento estético de la belleza. Y justo porque aquí los dos campos de valores están tan entremezclados, ya que es el valor estético el que influye sobre la percepción vital y sexual, es necesario aclarar la relación de valores que hay en el fondo.

Allí hay precisamente una relación de fundamentación. El valor estético se funda aquí sobre valores vitales; es decir, es dependiente de que el cuerpo representado tenga las cualidades vitales correspondientes y de que el espectador las perciba como tales con un sentimiento de valor correctamente afocado. Si el espectador no tiene cierto sentido para la fuerza y la elasticidad de

los miembros humanos, le estará cerrada la belleza de la escultura, que presupone justo la sensibilidad para ello. Y si le falta la percepción sexual sana, se le escapará también el sentido de la belleza corporal juvenil; pues también aquí los atractivos vitales son el supuesto.

Existen teorías, al parecer filisteas, que niegan la llamada de lo sexual y aun de todo lo erótico en la visión artística y que en cierta medida la prohíben. Se trata de la exageración de una tendencia muy correcta en sí: desde luego, nadie llega al goce artístico si se deja dominar por el sentimiento sexual, pues éste es en sí mismo un sentimiento de valor vital y su fuerza elemental expulsa los sentimientos de valor más finos y elevados. Pero si falta por completo este sentimiento vital natural, el valor estético es un coto cerrado al contemplador. Le falta la fuerza guía del atractivo sensible y le falta la comprensión intuitiva de las capacidades y misterios más profundos del cuerpo. Hay que subrayar que de ningún modo se trata del sentimiento sexual directo hacia el otro sexo, sino de sensibilidad hacia cualquier fuerza sexual, aun la del propio sexo.

Para tener una comprobación más precisa de que ésta es en realidad una relación de fundamentación, hay que señalar las tres independencias que están acordes con la dependencia. Estas independencias son muy fáciles de señalar una vez que se ha comprendido el tipo de dependencia.

Es evidente que la dependencia es sólo de existencia: el valor vital tiene que estar ahí, que ser dado, hasta en el sentido de ser apresado y valorado; sin la correcta sensibilidad hacia él no puede apresarse la belleza de la forma. Pero la condicionalidad queda limitada a este único punto. En todo lo demás, el valor de la belleza es independiente.

1) Es independiente en cuanto al contenido: el valor vital no reaparece en el valor estético. Esto es el punto principal desde cualquier perspectiva: el valor de fuerza del cuerpo no reaparece en su valor de belleza, la representación de la posibilidad de desempeño es sólo una condición previa. Lo mismo sucede con el valor sexual: es eliminado en la percepción axiológica y artística de la belleza; queda atrás por así decirlo, pero es también percibido claramente como otro valor que aquí ya no alcanza.

2) La independencia de la altura axiológica es aquí algo comprensible casi de suyo: el valor artístico depende de la representación y no del material representado. La pintura es especial-

mente libre en este sentido: los valores pictóricos se mueven más bien dentro del juego de luz y color que en lo material, elevan también lo que tiene un mínimo valor vital al brillo del color y del placer de ver. Sin embargo, la condición previa sigue siendo la mirada adecuada para lo vivo.

3) El valor de belleza es también independiente de la "realización" del valor vital. Para ello basta con señalar las muchas escenas de crucifixión o de martirio en la pintura. Pues "materialmente" todas ellas muestran el ocaso de una alta valoración vital. También en la pintura se da la analogía de lo trágico.

Puede verse que también aquí es absoluta la relación de la fundamentación, todos los puntos característicos reaparecen, tal como se señalaron en primer lugar en los valores éticos. Para la teoría de los valores esto significa el señalamiento de una ley axiológica más general, de la que sólo queda por investigar hasta dónde alcanza y cómo se mete en la estratificación axiológica más general.

Las consecuencias para la estética no son tan grandes. Desde luego, son bastante importantes cuando se piensa que hasta ahora no teníamos casi nada aprehensible acerca de la relación de los valores estéticos con las clases inferiores de valor. Aquí lo que importa sobre todo es medir correctamente el alcance, pues no se agota con lo dicho.

De ninguna manera se toca sólo a las artes plásticas: los valores vitales entran en juego siempre que se representa algo humano y demasiado humano, sobre todo en la literatura. Siempre que el material contenga la lucha con la pobreza, el hambre, la enfermedad o cualquier otro dolor o donde haga surgir la profunda pasión, los celos elementales o un delicado y tímido despertar de la vida amorosa, la percepción correcta de los valores vitales tocados es la base de cualquier percepción axiológica más elevada, Y tampoco aquí es difícil señalar las tres independencias correspondientes, ya que la relación es la misma que en las artes plásticas.

Quizá podría darse aquí un paso más y abarcar también a la música. Pues en realidad no hay razón alguna para pensar que la dinámica de lo humano, que se expresa en los estratos internos de la música, sólo concierna a lo puramente anímico; también podría concernir a los estados corporales —desde el ritmo externo del movimiento hasta los sentimientos vitales indefinibles del bienestar, el ímpetu, la distensión, etcétera.

e) *Relación con las clases inferiores de valor*

Cuando se ha llegado hasta los valores vitales, no puede evitarse el comprobar cuál es la relación con las clases de valor aún más bajas, las de los bienes y lo agradable. Pues podría ser que también aquí hubiera una relación de fundamentación —por la simple razón de que la fundamentación depende siempre del "material", y éste —en la medida en que ha sido tomado de la esfera de la vida humana— está penetrado por estos valores. ¡Aun el campo general de percepción de nuestra vida diaria está "preseleccionado" hasta los matices del placer y el displacer!

El que los valores de bienes deban ser también fundamentantes de los valores estéticos se ve ya a partir del hecho de que son fundamentantes de los valores éticos; pues dado que éstos han resultado ser fundamentantes de ciertos valores estéticos, los valores de bienes deben ser mediatamente fundamentantes de ellos.

En el teatro y la novela se trata de situaciones vitales en las que se actúa. Pero actuar es un tratar con bienes en relación con personas. Así, pues, sólo aquel que comprenda con el correcto sentimiento axiológico los valores de bienes de los que aquí se trata, podrá entender bien una acción o valorar dramáticamente una situación vital.

Lo mismo puede decirse, *mutatis mutandis,* de los valores de placer: en la comprensión de una situación entra la percepción de lo que a las personas que participan les resulta doloroso o agradable, lo que las atrae y repele. En la vida, cualquier superación depende de estos momentos de placer y displacer; por ello deben re-sentirse correctamente con su peculiar carácter de valor o disvalor. De no ser así, se desconocen las situaciones y con ellas las maneras de actuar, los caracteres y aun los destinos. Pero la belleza de la literatura estriba en el "aparecer" consecuente de todo ello. ¿Cómo es posible valorar un cuadro de francachela holandés, si no se tiene sentido para los valores culinarios? Así, pues, en ambos casos, tanto en los valores de bienes como en los valores de placer, se trata de la auténtica fundamentación de los valores estéticos. Cuando menos en lo que se refiere a la afirmación principal: el estar-condicionado. Es importante ver esta condicionalidad de los valores de placer dentro de sus límites, ya que el valor estético mismo se anuncia también en forma de placer. Hay que mantener la separación.

No sucede otra cosa con los puntos negativos, con las tres independencias del valor fundamentado. Dado que la distancia en la

altura de los valores es tan grande, estas independencias saltan más a la vista que en el caso de los valores éticos.

1) Es inmediatamente evidente que ni el valor de bien ni el de placer reaparecen como elemento en el valor estético. Esto es ya consecuencia de que las situaciones no son reales, sino que sólo aparecen, pero en los bienes y en el placer y el displacer lo esencial es la realidad; como algo puramente representado pueden servir a la comprensión de una percepción ajena, pero no pueden codeterminar la propia.

2) El hecho de que el dramatismo de los conflictos humanos pueda construirse con igual facilidad sobre motivos muy fútiles y sobre las grandes cuestiones vitales, permite ver que la altura axiológica del bien o del ser agradable no determina el valor estético en cuanto a su "altura"; los verdaderos resortes están en los caracteres, en las pasiones, etcétera, de los participantes.

3) La realización de los valores de bienes o de placer nada tiene que ver con la "realización" de los valores estéticos. Ya por el hecho de que éstos no son realizados, sino que sólo se adhie ren al aparecer. Además forma parte del sentido del valor estético de cierta "acción" y cierto destino, el que en ellos acaben los valores de bienes o de placer. Lo que importa es la postura de las personas hacia ellos.

Si a partir de aquí volvemos la mirada hacia atrás, veremos cómo domina la relación de fundamentación toda la línea fronteriza del valor estético frente a las clases de valor restantes. Aquí sólo se dejó fuera el valor de verdad, porque a él corresponde otra relación complicada, que conocimos antes como "verdad vital" y "verdad esencial". Pero también ésta, hasta donde alcanza, recuerda aún la relación de fundamentación, ya que toma una postura condicionada hacia el valor estético.

Sólo hay un punto en que la relación de fundamentación de los valores estéticos se diferencia esencialmente de la de los valores éticos: éstos últimos están fundados de continuo y necesariamente en valores de bienes y nunca se presentan sin tal fundamento; los valores estéticos por el contrario no se fundamentan de continuo ni necesariamente sobre valores éticos, vitales, de bienes o de placer, y ni siquiera necesariamente sobre una de estas clases de valor.

Se fundamentan más bien sobre ellos sólo en determinadas circunstancias: a saber, cuando son valores de las artes figurativas. Así, pues, la ley de fundamentación vale sólo para la literatura, la pintura y la escultura; en forma mediata también para la mu-

sica (en sus estratos internos). En la arquitectura es difícil volver a encontrarla y queda excluida de la ornamentación.

En oposición a ello hay aquí un punto en el que lo bello artístico se acerca de nuevo a lo bello extraartístico. Pues es evidente que la relación de fundamentación desempeña también el mismo gran papel en lo bello natural y en lo bello humano que en las artes figurativas.

Es fácil ver esto. Siempre que la naturaleza viva cobra un valor estético, la condición previa natural es la percepción del valor vital: la percepción de la fuerza, elasticidad, salud, movimiento, ligereza, etcétera. Este percibir pasa muy inadvertidamente a lo estético, aunque sin confundirse con él. Lo mismo es válido con respecto a la percepción de los valores sexuales.

Y lo mismo sucede con los valores éticos, los valores de bienes y los de placer en la mirada a la vida humana: el sentido para el dramatismo de la vida, para lo cómico, lo trágico, etcétera, sólo puede acompañar a los acontecimientos vividos cuando el sentido para la alegría y el dolor humanos se ha desarrollado previamente lo bastante y se ha agudizado a partir de la experiencia vital. Pero a ello pertenece el sentido axiológico plenamente desarrollado para los valores de placer y los de bienes de los que pende la vida humana; aún más sin duda para los valores éticos que se elevan sobre aquéllos.

La prueba mediante el ejemplo está en lo negativo: la agudeza de la mirada para los disvalores correspondientes —para el displacer, el dolor, la privación, la desgracia y la debilidad moral— es la que permite que brillen para nosotros lo cómico y lo trágico de la vida humana verdadera y es lo que nos abre el sentido para el involuntario dramatismo de la vida.

CAPÍTULO 29. *Mirada a los momentos de valor de lo bello* a) *Valores del mero ser objeto*

Resulta decepcionante para quien, lleno de esperanzas y versado en las artes, se acerca a la estética y se entera de que lo dicho en el último capítulo es casi todo lo que podemos elucidar sobre la esencia del valor estético. Se comprueba lo que dijimos al principio: que la estética es una ciencia sobria y en muchos aspectos retrasada —muy al contrario de su campo de objetos, tan rico y matizado, que ella no puede agotar en su actual situación. En este capítulo, sólo van a sacarse algunas consecuencias.

Con el análisis de valores sólo llegamos por tanteo hasta la proximidad de los valores estéticos. A éstos únicamente podemos

apresarlos de modo inmediato con el sentimiento del valor, es decir, en la visión, el disfrute y la entrega estéticos. Entonces "sabemos", basados en la visión, acerca de su ser especiales, pero no podemos decir en qué consiste esto; cuando menos no podemos decir en qué consiste su esencia auténtica; pues lo que podemos enunciar son sólo rasgos individuales de ellos y algo propio del tipo. Pero lo auténtico es en todos los casos algo único y que sólo se da una vez, es decir, el verdadero valor estético es individual: es valor de un objeto individual.

Esto es válido también con respecto al valor estético fundamental, lo bello. Tomado en sentido estricto, lo "bello" no existe en esta generalidad. Más bien, el concepto de lo bello, que desde luego puede y debe formarse como algo general, es sólo "algo en lo bello real", designa lo recurrente, lo común. Así, pues, no coincide con lo bello mismo. Si se quisiera decir lo que es el ser bello mismo, habría que decirlo primero en relación con el caso individual —lo que es demasiado complicado— y en segundo lugar habría que decirlo como lo dice el artista —no por comprensión, sino por visión y sensibilidad—, pero esto no nos daría un concepto. Esta es la razón y el sentido de la irracionalidad de lo bello y de los valores estéticos en general.

No se pida, pues, lo imposible a la estética. Así como renunciamos a dar una imponente metafísica de lo bello, así también tenemos que renunciar a la descripción de su carácter axiológico. Lo único que puede hacerse aquí se limita a ciertos rasgos fundamentales, tomados en parte del análisis de objetos y en parte imitados de la relación con otros campos de valores. Aquí sólo vamos a reunir algunas de estas determinaciones, sin tomar en cuenta en qué medida hayan aparecido ya en los capítulos precedentes.

La primera dificultad estriba en el modo de ser de su portador. Pues es complejo; ya que el portador de estos valores no es ni un sujeto o un acto, un *pathos,* un estado del sujeto (la visión, el placer, el arrobamiento), ni tampoco un ser en sí fuera del sujeto, en la medida en que es en sí lo que es. Sino un tercero. Y esto es difícil de comprender y más difícil aún ponerlo en relación con la pregunta sobre los valores. Dicho de modo concreto: lo bello no es el goce ni la creación (el "poder", el arte), sino exclusivamente el objeto; pero tampoco la cosa, el hombre, el edificio tal como es, sino sólo tal como es para nosotros.

De ello se sigue que los valores estéticos no son, como podría esperarse por su relación con el placer, valores de los actos, ni

del de visión ni del de creación. Son sólo valores de los objetos de estos actos. Pero no por ello son valores de un ser en sí; pues un ser en sí no necesita ser objeto, es supraobjetivo. El objeto estético no lo es, no se sustenta en sí, sino sólo como objeto de estos determinados actos, de la visión y del goce. Lo que está ahí sin el acto es únicamente un primer plano real, cósico lo mismo que otras cosas, nada aparece en él. Sólo a la visión de un cierto tipo se le aparece el trasfondo; éste no pertenece al objeto estético.

En consecuencia: el valor estético es valor del objeto sólo como objeto de estos actos determinados. El valor no depende del mudo ser del producto —como dependen los valores morales del ser-así del hombre y de sus actos—, sino de su "ser-para-nosotros" —a diferencia de su ser en sí. Esto quiere decir que depende de su ser objeto para nosotros. El objeto cognoscitivo es "objeto" *per accidens;* en esencia es un ente, se convierte en objeto únicamente a través del sujeto cognoscente. Por el contrario, el objeto estético es esencialmente sólo objeto, por ello sus valores son valores del ser objeto como tal, valores del mero "ser objeto" (el viejo sentido del *"esse objectivum").*

Si recordamos en qué consiste aquí el "ser objeto esencial", encontraremos que se funda en la relación del aparecer: si en el primer plano y más adelante, de estrato en estrato, aparece un algo distinto y después otro más, y esto que aparece en su sucesión de estratos conforma esencialmente el objeto estético, entonces el valor del objeto debe ser un valor de este aparecer. Es evidente que no basta con decir: "el valor de algo que aparece", y ni siquiera "de algo que aparece en cuanto aparece". Pues entonces podría parecer que se tratara del valor real del solo "trasfondo", sin primer plano; lo que contradice al análisis del objeto: sólo aparece el trasfondo, estrato a estrato, pero no aparece sin primer plano. Así, pues, el primer plano pertenece a ello. Y debe decirse que el valor estético es el valor del aparecer mismo. Por el contenido abarca siempre al primer plano y al trasfondo, y no puede separarse de ninguno. Esto no es ya nada nuevo aquí. Son resultados del análisis del objeto. Pero únicamente aquí, a partir del problema de los valores, puede medírselos del todo.

b) *Valores de la des-realización*

En todo ello es fácil reconocer la manera de ser de la des-realización, de la que tantas veces se ha hablado. Es evidente que el valor de productos tales como los objetos estéticos sólo puede

ser un valor de la des-realización. Pero hay que entenderlo bien, no debe tomarse en el sentido de la vieja teoría de la "idea" o el "ideal". Téngase presente al respecto la teoría hegeliana.

Con el ideal, Hegel no se refería a un embellecimiento artístico (artificial) de las cosas naturales, sino a "la realidad misma", sólo que entendida mucho más verdadera y profundamente de lo que puede serlo en las condiciones diarias de la vida; "la realidad en toda su plenitud de fuerza y libertad". Por ejemplo, un carácter aparece en la vida sólo de modo "fragmentario", inhibido, limitado, dependiente de mil nimiedades; por ello, los héroes de la literatura épica tienen que ser reyes y príncipes, ya que únicamente ellos son "del todo libres". Por el otro lado, está la "vida común" con su miseria diaria —"no poética y aburrida". El arte debería elevarlo todo al cielo de una existencia sin cuitas.

Aquí no se trata de una des-realización de este tipo. Tampoco es verdad que se refiera a lo auténticamente "real" —esto sólo puede ser válido respecto al concepto metafísico de la realidad de Hegel, que mienta exclusivamente la "realización de la idea", y que en este lugar sería por completo tautológico. Además, con la elevación de todas las cosas "al cielo" se llega al embellecimiento artificial, aun cuando no sea plano. La verdad es que así se remite todo al "reino de sombras de la belleza". Y aquí es despotenciado, simplificado, sintetizado, apresado quizá en líneas clásicas, pero resulta pobre, sin color, savia, ni fuerza, es decir: muerto.

No cabe duda de que algunas obras antiguas así lo hicieron. Pero ¿resulta ejemplar, clásico? ¿O se trata de la debilidad de los principios? ¿De la incapacidad de apresar realmente una vida humana plena? Desde luego, no siempre ni en todo lugar, aunque sí en muchos casos. La generación presente se ha bajado del alto coturno: a la vida diaria, a lo común, a la esfera de la debilidad y la miseria —y véase: la vida es aquí aún más rica, más grande y más profunda.

El secreto es éste: debe "poderse ver" esta esfera vital de la plenitud y la percepción, debe poseerse la mirada iluminadora para ellas, hay que penetrarlas, destacar lo significativo, que siempre está ahí... "pues por donde lo tomes tiene interés". No nos tenemos que alejar de lo real en el sentido del "ideal", al ver de modo artístico, sino de otra manera. La pregunta es de qué manera.

Se comprende con mayor autenticidad el verdadero sentido de la des-realización cuando se tiene ante los ojos la relación entre

poder e impotencia en los valores y se la compara con la de los valores éticos. Para ello hay que recordar cosas muy conocidas de la ética.

A los valores morales se adhiere un claro "deber", pero por sí mismos no tienen la fuerza para realizar este su deber ser. El mundo real no se aviene a ellos, tiene sus propias leyes a las que sigue, las leyes naturales. El deber pide otra cosa, pero por sí mismo no puede imponerse. En ello estriba la impotencia de los valores morales. Se realizan a pesar de ello, pero no por su propia fuerza, sino por la de los hombres. Pues el hombre es un ser real y sólo donde un ser real pugna por ellos, pueden cumplirse, es decir, realizarse estas exigencias —puramente ideales.

Así, pues, los valores éticos son más débiles, en cuanto a fuerza de realización, que las leyes naturales. Pero en la medida en que determinan la voluntad del hombre —y lo hacen cuando lo iluminan—, su fuerza determinante sobrepasa la de las leyes naturales y en esa medida son los principios más fuertes.

¿Qué sucede en este punto con los valores estéticos? Estos no se realizan en general, ni por ellos ni por ningún otro poder. Pues tampoco la obra del artista es su realización, sino sólo su aparecer en una relación del aparecer. En esa medida podría decirse: los valores estéticos son aún más impotentes que los morales en el mundo real.

Esto no es muy sorprendente una vez que se ha comprendido que no son valores de algo real (de un ente en sí), sino sólo del "objeto en cuanto objeto", o del aparecer en cuanto aparecer. No pueden ser realizados en modo alguno, sino que siguen siendo valores de un "ente para nosotros". Existen, de modo semejante al trasfondo del objeto bello, sólo para una cierta manera de visión. Así, pues, los valores estéticos se "ligan a algo real", a lo que se adhieren. Pero esto no es realización.

Sin embargo, a esta mayor impotencia corresponde aquí un poder mayor. Pues la impotencia sólo se refiere al mundo real: allí no sólo no tienen nada que "crear" como los valores éticos, sino nada que buscar. Por ello, tampoco se debe buscar allí su poder y su círculo de influencia. Pero en su propia esfera, estos valores no son impotentes. En esta esfera hay otra medida de libertad. Aquí no hay obstáculos, ni leyes naturales contrarias, aquí el creador puede formar según su medida —y donde "representa", sólo lo ata el respeto a la "verdad vital", pero no las condiciones reales especiales y únicas de la posibilidad. En todo lo demás es libre; lo que surge en cosa de su composición.

Los valores morales tienen que poner en movimiento el peso muerto de lo real; su realización tropieza en todas partes con la oposición de lo real. Los valores estéticos no tropiezan con ninguna oposición —acaso la de la "materia" en el primer plano real de los objetos—, pues no tienen la tendencia a transformar lo real. Sólo permiten que algo distinto "aparezca" en ello.

Por tanto se abren ante ellos posibilidades muy distintas de las que podrían surgir en el reino de lo real; posibilidades que no están atadas a condiciones reales. La representación y el aparecer pasan sin inhibiciones sobre lo posible real. Por ello, los valores estéticos no tienen que superar ninguna oposición en su esfera. Desde luego, existen leyes en ella, pero sólo las propias, las de los valores estéticos. No se levanta ninguna determinación ante ellos que hubiera que superar. Por ello, los valores estéticos no sólo son autónomos en su esfera, sino también autárquicos. Es decir, están solos, son absolutos, no hay otros dioses junto a ellos.

En este sentido son valores de la des-realización, es decir, valores de un ser muy alejado de la realidad concreta y que no tienen pretensión a ella. La "des-realización" descansa en una realidad de tipo propio, en la que ha quedado superado el equilibrio entre posibilidad y necesidad, que tiene la realidad —pero no a costa de la necesidad, como en el deber, sino a costa de la posibilidad: aquí hay un ser posible sin ser necesario, pues no descansa en la cadena cerrada de las condiciones reales. *

Allí en el *ethos,* se da la libertad positiva de la necesidad (es decir, de la superada); ** aquí en el arte, se da la libertad negativa de la posibilidad superada, que es fundamentalmente ilimitada. En ello descansa el poder del arte; dejar aparecer lo que no es. Y aquí entra el papel real de los "ideales". Pues existen, desde luego, "ideas", que el genio ve primero interiormente y entrega después a la humanidad para que le sirvan de guía. Pero no las entrega en concepto, sino intuitivamente como figura, viva y plástica. Así puede convencer.

c) *Relatividad y carácter absoluto*

Habrá de tocarse aún la cuestión de en qué medida sean "relativos" los valores estéticos y en qué medida absolutos. Con ello se hace referencia no a la relatividad interna, natural, como la que

* Véase al respecto *Posibilidad y efectividad,* cap. 35 *b* y *d*. ** Cfr. *Ethík,* cap. 23 *d.*

existe, por ejemplo, en la relación de fundamentación, sino a la relatividad externa, histórica, que está en la base de todo lo que se diga sobre relativismo. También aquí hay que partir de la comparación con los valores morales.

En la larga querella sobre el modo de ser de los valores morales se aclaró, cuando menos, que el cambio histórico de las morales y la conciencia de los valores no significa, por necesidad, la relatividad de estos valores respecto a la época, sino que puede tener otra razón. Esta sería la estrechez de la conciencia axiológica y su camino a través de la multiplicidad de los valores, de tal manera que en cada época sólo comprende un segmento del reino de los valores. Será ciega, en ese momento, ante los valores restantes.

Allí el camino de la mirada axiológica es determinado por la muy diversa actualidad de los campos particulares de valores. Cada valor moral corresponde a un tipo de situaciones (a un περίτ por lo tanto, sólo puede ser actual, cuando se van acumulando o haciendo más urgentes las situaciones de este tipo en la vida común, por ejemplo, la valentía cuando se vive en peligro. Pero entonces los valores mismos no son históricamente relativos, sino sólo su ser actual y en dependencia de él la exclusividad del sentimiento del valor hacia ellos.

Es éste un resultado claro, que reconoce muy bien la relatividad, pero que le da una interpretación más profunda que la ofrecida por el relativismo. Ahora bien, la pregunta es si este resultado se extiende también a los valores estéticos. A primera vista parece increíble, ya que no hay nada que cambie tanto como el gusto artístico. Piénsese en la moda, en tendencias artísticas que surgen y desaparecen con gran rapidez; piénsese también en las grandes épocas artísticas de la pintura, la literatura, la música, la arquitectura, cada una de las cuales tuvo preeminencia en el gusto.

Esto complica mucho el problema. Todavía Kant lo vio en una forma sencilla, no histórica. A ello corresponde su "antinomia del gusto" en el juicio estético. Sólo se refiere al gusto del individuo y además se limita al punto de si aquí el juicio "se basa en un concepto" o no; actualmente diríamos: en un principio general. Pero bien podría darse una validez general del juicio estético —generalidad intersubjetiva— aún sin principios objetivos generales: quizá a partir de la mera comunidad intersubjetiva de toda la situación humana, desde las condiciones de la sensibilidad hasta las exigencias racionales más ideales.

En la pregunta profundizada, planteada históricamente, la antinomia rezaría así ¿se dan en todo cambio del gusto bases firmes para encontrar bello algo? ¿O no pueden darse, porque el gusto mismo exige el cambio (¡como en la moda!) y siempre rechaza lo alcanzado o habitual? También podría ser que tuviera que cambiar al cambiar las circunstancias vitales. Este caso sería estrechamente análogo a la situación de los valores éticos.

Si se lo considera así, baja considerablemente el platillo del relativismo. ¿Cómo puede negarse la abigarrada multiplicidad histórica de lo que se considera bello, apresable en el ideal de belleza humano en la pintura, la arquitectura, la música, la comedia? Es evidente que no es posible negar esta mudable diversidad. La única pregunta es si se trata realmente de relatividad de los valores o, en última instancia, sólo de relatividad del juicio axiológico y del sentimiento del valor —porque el corazón no está abierto en cualquier momento a todos los valores.

Aquí hay que comprobar un fenómeno que se opone de modo decidido al relativismo de los valores: a saber, existe la posibilidad de recuperar el sentido para valores estéticos que alguna vez sirvieron de medida. Cuando se tiene bastante contacto, educación y trato con lo artístico, se puede llevar el propio sentimiento del valor —por medio de un intercambio consecuente con las obras del pasado— a abrirse a los valores peculiares a ellas. Esto sólo es posible cuando estos "valores peculiares" no están fuertemente atados a su época histórica ni son relativos a ella, sino que resultan válidos y convincentes, cuando se toma la postura adecuada, para un espíritu que viva en tiempo muy posterior y tenga una orientación muy distinta. Pero esto quiere decir que si es posible es porque en el fondo son absolutos y la relatividad —como en los valores morales— sólo lo es de las direcciones temporalmente preferidas por el sentimiento axiológico.

Y ahora recuérdese el enorme papel que desempeña esta maravillosa capacidad de orientación del sentimiento artístico del valor justo en nuestra época. Pues ahora se ha abierto de hecho el sentido para el gusto de épocas pasadas. Somos los testigos vivientes de un sentimiento axiológico que también puede ser despertado por un gusto temporal extraño. Así fue como se hizo posible el gran auge de las ciencias del arte y de la conciencia artístico-histórica. Así, pues, la relatividad no puede ser la última palabra. Los testimonios más fuertes están en el hecho ulterior de que para nuestra generación el arte de muchas épocas pasadas nos es tan conocido como el propio.

Para terminar sólo algo más: ¿qué quiere decir en realidad "pretensión de validez general"? Tal pretensión también puede encontrarse en algo objetivamente individual y absolutamente particular, como lo vio muy bien Kant y lo apresó en el concepto de la "generalidad subjetiva". Toda auténtica obra de arte tiene esta pretensión. Y sin embargo nunca se cumple de hecho, sino que pone la múltiple divergencia de las personas.

La respuesta es sencilla. Pues es la misma que en lo general y *apriori* teórico. Sólo que por lo común no se reflexiona sobre ello: la validez general de un enunciado matemático no significa que una persona inculta puede comprenderlo. Sino sólo que cualquiera que lo comprenda tiene que asentir a él, porque es obligatorio interiormente para la compresión. No puede significar otras cosas.

Así sucede en general con la validez general del juicio de gusto y con los valores estéticos. No cualquier persona sin educación artística o cuya actitud sea inadecuada puede asentir al juicio de valor de quien sabe y entiende, sino sólo quien entiende y tiene una actitud correcta. La generalidad intersubjetiva no significa, pues, más que la anuencia de quienes tienen la actividad correcta.

Con ello cesa cualquier antinomia que haya podido oscurecer el punto; lo mismo que toda supuesta relatividad en la validez de los valores estéticos. También la histórica: pues siempre que surge en la historia la conciencia con una actitud adecuada, se reconoce el mismo valor.

LO SUBLIME Y LO GRACIOSO

CAPÍTULO 30. *Concepto y fenómeno de lo sublime*

a) Los *terrenos de aparición de lo sublime en la vida*

Las exposiciones del cap. 26 nos mostraron que los géneros de lo bello y con ellos las peculiaridades del valor estético no nos entregan, de acuerdo con ninguno de los puntos de vista dados, una serie clara; como tampoco un principio unitario de división y ni siquiera una visión de conjunto que, de algún modo, despierte confianza. Esto forma parte de la situación actual de la estética y debe tomarse en cuenta. A pesar de ello, habrá que ver qué se puede apresar.

Ya ahí se mostró cómo se destaca, dentro de la serie de los predicados estéticos de valor, lo sublime —como algo especial de más peso que los otros y más peculiar que ellos. Casi lo único indisputado es lo sublime, ya sea que se lo subsuma bajo lo bello o se lo haga independiente a la manera de Kant. Casi toda la estética posterior ha vuelto al género de lo sublime—en parte de mor de la tradición, que se remonta al concepto antiguo de ὕψος ("altura", sublime), pero que allí no es meramente estético—, y en parte porque todo arte grande y serio se acerca a este género, de tal modo que involuntariamente siempre se ve uno remitido a lo sublime.

También se ha hecho valer que todos los otros géneros de lo bello aparecen de algún modo en la vida, sin que por ello se piense en el goce estético: lo gracioso, lo amable, lo atractivo, lo cómico, lo trágico, etcétera. Así, pues, en justicia no puede ponerse ninguno de ellos al lado de lo sublime.

Pero puede hacerse la misma objeción a lo sublime ¿acaso no aparece también lo sublime en la vida y sin nota estética? Cuando

se piensa en la imponente naturaleza, ante la cual no encontramos la distancia para la reflexión, o en los grandes destinos humanos, de los que estamos demasiado cerca para poder verlos estéticamente —frente a la muerte o en un acto religioso—, casi quisiéramos creer que la objeción es justa. De cualquier modo no hay que pensar aquí en una división clara con respecto a los géneros estéticos de valor restantes.

Frente a esto, existe otra manera en que lo sublime se destaca de la serie, cuando se considera ésta puramente desde el contenido. Los otros géneros de valor —o cuando menos los predicados de valor— muestran en su mayor parte una cierta semejanza entre sí, a saber, aquella que los pone en oposición conjunta a lo sublime. Entre los géneros citados sólo puede exceptuarse lo trágico. Si se busca más es probable que puedan añadirse otros, por ejemplo, en la música, quizá el *largo* o el *grave,* el *maestoso,* etcétera.

Lo gracioso, lo atractivo, lo idílico, lo amable tienen este obvio parentesco entre sí y llevan en su esencia la misma oposición a lo sublime. Y debe sumárseles todo lo emparentado con ellos, como lo chistoso, lo grotesco, lo fantástico y lo meramente divertido. Con una distancia algo mayor también puede contarse aquí el género de lo cómico, con todas sus especies, lo risible, lo ingenioso y lo humorístico... Ahora bien, a partir de esta oposición se precisa el género de lo sublime: queda ahora determinado unívocamente por su básico ser otro frente a estos géneros.

Aquí debería estar la verdadera razón de que Kant tomara de modo tan fundamental lo sublime y lo pusiera "al lado" de lo bello en general. Esto no puede defenderse y la teoría mediante la cual trató Kant de justificarlo es, a pesar de su profundidad, unilateral y en cierto sentido artificial. Pero es comprensible, sobre todo cuando se ve que Kant tenía la tendencia a poner "lo bello" al lado de los predicados de valor más ligeros: junto a lo gracioso, lo atractivo, etcétera. En seguida se hablará de su teoría de lo sublime.

De inmediato ha de preguntarse ¿dónde tenemos que ver en realidad con lo sublime? Este dónde pregunta por los terrenos en que lo conocemos y no sólo por los terrenos estéticos. A ello puede responderse simplemente: casi en todos los terrenos en lo que nos sale al encuentro algo grande o superior; tanto en la naturaleza como en la vida humana, en la fantasía o en el pensamiento. El que los dos últimos terrenos no sean reales, en nada hace cambiar que también en ellos se dé lo grande y sobresaliente.

Lo sublime es indiferente al modo de ser. Esta indiferencia es lo que hace que también los objetos estéticos puedan ser sublimes. Pues estos objetos son irreales en su mayor parte.

Lo sublime se da desde luego en muchos fenómenos naturales, en la tormenta, en la resaca, en la cascada, en las zonas de la alta montaña, en el desierto, en el silencio de la llanura, en el cielo estrellado. Todos son ejemplos muy conocidos. Para el científico hay muchas otras cosas que pueden ser en verdad sublimes: la construcción interna del átomo o los sutiles movimientos en el núcleo celular —lo mismo que las leyes estadísticas del firmamento.

Aquí lo importante debía ser que no se trata aún de lo sublime estético. Pues desde luego también existe lo sublime de este lado de lo estético. Sólo se convierte en estéticamente sublime por la postura visionaria y gozosa del sujeto; pues pertenece a la esencia del objeto estético el existir como tal sólo "para nosotros", en la medida en que adoptemos la postura correcta.

Pero con mayor fuerza y un sentido más profundo lo sublime nos sale al encuentro en la vida humana; sólo que por lo común carecemos de sentido para ello. Quien lleva el dolor o una dura pena con serenidad, "es" notoriamente sublime —por encima del dolor y la pena. Quien ofrenda la vida y la salud a una gran tarea, "es" sublime por encima de los bienes de la tranquilidad y la comodidad a los que renuncia. Este "ser" sublime nada tiene que ver con un "sentimiento" de lo sublime; está sin más en la persona, sin que importe el saber o el sentimiento de los demás.

No es, pues, lo estético sublime. Puede llamársele con justicia lo moral sublime. Pero si se trata de acciones verdaderamente grandes, de heroísmo y gran responsabilidad, lo sublime se hace evidente, porque nuestro corazón responde espontáneamente con admiración.

Pero sólo se convierte en lo estético sublime cuando, además de la admiración, cobramos distancia a fin de verlo tranquilamente y dejamos que su grandeza, lejos de cualquier excitación y actualidad, actúe sobre nosotros.

No debe olvidarse que las apariciones más puras de lo sublime se dan en el terreno del mito, de la religión y, en general, de la concepción del mundo, como también en el pensamiento o representación filosófica. Durante mucho tiempo lo único que se tuvo a la vista para determinar lo sublime fueron estas manifestaciones, sin reflexionar si en realidad era lo estético sublime.

No sucede desde luego así sin más. Primero en el mito, cuyas formas poéticas son de cualquier modo artísticas, pero ya aquí

debe trazarse un límite. En el terreno religioso las representaciones artísticas de lo sublime no son en modo alguno idénticas a lo sublime del credo mismo, a la divinidad y su dominio sobre el mundo. De ello da testimonio elocuente la teología dogmática que está en brusca oposición a la intuitividad de los objetos estéticos y nunca puede ser portadora de sus valores.

b) *Aparición de lo sublime en las artes*

El amplio campo de lo sublime fuera de las artes y de lo estético en general muestra con claridad que no es, como lo bello, una aparición específicamente estética. En ello se parece a lo gracioso y lo atractivo o cómico, lo mismo que a los "géneros de lo bello" enumerados, que de suyo no son apariciones específicamente estéticas. Primero hay que extraer de ellas los casos de lo estético. ¿En qué terrenos están?

Sin duda alguna, se encuentran primero en lo bello extraartístico, tanto en la naturaleza como en la vida humana. Para ello pueden tomarse en cuenta varios casos que acaban de aducirse con respecto a lo sublime no estético; pues ya se mostró que todos estos casos se convierten en lo sublime estético tan pronto como el sujeto aprehensor alcanza la distancia y la calma necesarias para la contemplación. Esta puede considerarse como una ley fundamental para todo; y se confirma mil veces en la vida, ya que algo imponente y que al principio nos agobia puede aparecer de pronto mágicamente como atractivo.

Cuando Schiller dice: "Cede el hombre a la fuerza de los dioses", esto es sólo expresión de la sumisión y está por completo fuera de lo estético; pero prosigue: "y mira sorprendido e impotente cómo se funde la obra de sus manos", aquí ha cambiado la posición y lo estéticamente sublime del mismo suceso, del incendio, se expresa sobriamente.

No es tan fácil establecer la distancia en lo sublime moral. La conmoción del ánimo quizá sea mayor ante las fuerzas naturales, pero no llega a la misma profundidad anímica. Lo sublime moral —quizá una acción de convincente magnanimidad o generosidad— obliga al propio yo a salir fuera para medirse con él, y la confesión de la incapacidad para hacer algo igual es deprimente. El hombre tiene que arreglárselas interiormente. Pero cuando surge la distancia, a partir de la conciencia de la inferioridad moral, la admiración y reverencia son tanto mayores.

Así, lo sublime estético se presenta en la vida incesantemente en sucesión de lo sublime natural y lo sublime moral; desde luego,

sólo en la medida del despertar estético de la persona —y aun de toda una época.

Para completar, digamos aquí algo sobre lo sublime religioso. Dado que en este terreno se encuentran las formas más fuertes del aparecer —por corresponder a una visión del mundo—, es de esperarse que también aquí deba encontrarse el surgimiento más rico de lo sublime estético que aparece en su sucesión.

Tan es así, que la estética hegeliana —y en general, los románticos— identificó lo uno con lo otro o, cuando menos, no supo mantenerlos separados. Se tomaba lo "divino" directamente como la "idea" que "aparece": que Dios sea lo eminentemente sublime es consecuente, pero que se tome sin más esta sublimidad puramente religiosa e ideológica, por algo estético (en el mito y en el dogma), esto es una diferenciación defectuosa.

Justo aquí debiera haber enseñado algo la relación entre las artes y la religión: aquéllas surgieron de ésta, pero alcanzaron su mayor florecimiento cuando la religión empezaba ya a declinar. Recibieron sus ideas de la vida religiosa, pero siguieron siendo autónomas en su fuerza formadora sensible y transformaron los ideales religiosos en una visión humana.

Las artes no siempre se atrevieron a llegar a lo sublime-divino. Por algún tiempo les estuvo prohibido a las artes plásticas (¡no te harás imágenes!). La escultura griega se atrevió y lo logró —sin duda porque sus dioses eran muy humanos; lo mismo puede decirse de Cristo en figura humana —en la gran época que pintó al "Hijo del Hombre". Penetrada por completo está sólo quizá la música. Pudo hacerlo porque no necesita apresar lo objetivo, sino que puede dejarlo flotar en la indeterminación.

Es posible que por ello se haya librado más fácilmente lo sublime-musical —en la conciencia de los epígonos— de lo ideológico a lo que alguna vez estuvo atado y se presenta ahora como lo sublime estético puro. Ni siquiera la atadura a los textos (en los oratorios y cantatas) resulta un obstáculo. Esto lo muestra con claridad el paralelo de la música pura de aquellos mismos maestros (Bach, Hándel, etcétera). Las artes han partido, tanto histórica como objetiva y temáticamente, en la medida en que han creado algo sublime, de los contenidos de la vida de la fe sobre la visión del mundo. Esto no puede discutirse, aun cuando la liberación de ello llegue después y se presenten otros terrenos temáticos de lo sublime.

¿En qué artes se da no sólo lo "sublime estético", sino también lo "sublime artístico"? Y además ¿en qué formas artísticas den-

tro de las artes hay que buscarlo? ¿De qué estratos del objeto depende? Lo primero es fácil de responder y servirá como introducción e hilo conductor. Lo último, por el contrario, es difícil y nos hace salir de la pregunta fundamental: qué sea propiamente lo sublime.

Por lo pronto, podría decirse que se encuentra sólo en las artes figurativas, porque son las únicas que tienen temas propiamente dichos. Pero esto es el primer error: que lo sublime dependa de temas objetivos de los que no pueda separarse. En verdad es bastante independiente de ellos.

Con excepción de la ornamentación, lo sublime se da en todas las artes, sólo que muy graduado. Su importancia en la pintura es relativamente escasa, aun cuando no le falten sujetos sublimes ni tampoco carezca de ideales de una humanidad elevada (lo titánico). Para ello, la pintura está demasiado unida a lo sensible —lo puramente sensible está lejos de lo sublime. Los auténticos efectos "pictóricos" son justo los del ver mismo, no de algo que esté detrás.

Cuando la pintura apresa de verdad lo sublime, como en las figuras del techo de la Capilla Sixtina, hay algo no pictórico en ella —algo de dibujo y escultura; y quizá sólo de esta manera sea posible apresar lo humano que sobrepasa la vida.

Desde luego, en el arte del retrato hay un modo de lo sublime profundo, como en el Rembrandt tardío, donde toda la magia de los colores sensuales se limita a favor de algo del trasfondo, humano y conmovedor.

Se hace evidente la oposición con la escultura. Hegel vio con razón que ésta "formó" primero lo sublime en las figuras de los dioses que creó. Aquí se crearon de hecho ideales de lo humano más allá de la experiencia y la realidad: contemplados interiormente y formados en la fantasía creadora con plena perfección.

La literatura es tan apta para lo sublime como los otros géneros de lo bello. Tiene desde luego, el espacio de juego más amplio para la diversidad interna. Lo sublime no falta ni siquiera en la lírica; aparece con mucha fuerza en la epopeya heroica: en las figuras, pero también en los destinos; en especial cuando los destinos resultan significativos y trágicos.

Lo mismo sucede con la tragedia: las personas dibujadas por su destino caen bajo una ley mayor y experimentan su reflejo en el propio ocaso. Lo que en el hombre hay de grande y elevador aparece allí en toda su pureza. El hombre crece así más allá de

la medida humana. Pero no es como si lo "trágico" como tal fuera ya sublime ("Klein Eyolf").

Lo sublime aparece en su forma más pura donde menos se lo buscaría: en las artes no figurativas, la música y la arquitectura. La música lo muestra en la profundidad de la dinámica anímica, allí donde la representación no alcanza: puede expresar lo sublime-anímico porque puede dejarlo "hablar" de modo inmediato y con ello logra el co-balanceo del oyente, lo apresa interiormente y lo hace experimentarlo como sólo experimenta la vivencia propia: como algo suyo.

La arquitectura lo hace al revés, muestra algo sublime estático en tranquila calma y grandeza. Así sucede desde antiguo en las construcciones monumentales: ya en el templo dórico se alcanzó una altura de lo sublime —con aparente sencillez— que nunca ha vuelto a lograrse: la seriedad aunada a un algo festivo, reflexionado y alegre. En los grandes estilos eclesiásticos de la Edad Media se logró lo más alto en composición espacial y dinámica; sobre todo en el gótico.

c) *La teoría kantiana de lo sublime*

Después de esta ojeada acerca de "dónde encontramos lo sublime" podemos acercarnos a la pregunta de qué es o de en qué se distingue de otras cosas bellas. No se trata de la pregunta axiológica por lo sublime; pero esta última puede quedar bastante aclarada si se verifica la primera. Kant ofreció la teoría clásica de lo sublime. Debemos empezar por ahí.

Kant distingue entre lo sublime-matemático y lo sublime-dinámico. Aquél vale como lo "grande por antonomasia" (lo grande más allá de cualquier comparación), éste es lo correspondiente de la fuerza natural, "contemplada como fuerza que no tiene poder sobre nosotros". Esto, porque de no ser así, desaparecería la relación estética y sólo restaría lo "terrible" como tal. Kant sólo desarrolló el primero.

El punto de vista es en ambos casos cuantitativo: "Sublime es lo que tan sólo con poder pensarlo atestigua una facultad del ánimo que sobrepasa cualquier medida de los sentidos" *(Crítica del juicio,* 85). En la comprensión de algo tan sin medida debe aparecer un "sentimiento de desmedida", a saber: "la imaginación para la idea de un todo, a fin de representarlo" ... El todo correspondiente flota ante Kant como un infinito que, de hecho, no es apresable por la intuición *(Crítica del juicio,* 88). Así, pues,

lo primero es una relación de la "inutilidad" de la representación para el juicio.

En esta medida, lo sublime sólo podría provocar displacer, tener un efecto opresivo o represivo. Pero Kant mete algo más aquí: La exigencia de totalidad que parte de la razón: justo el fracaso de la imaginación "muestra una facultad del ánimo que sobrepasa cualquier medida de los sentidos" *(Crítica del juicio,* 92). Con ello retorna al ánimo la superioridad y experimenta un placer de orden superior, condicionado por el displacer de orden inferior *(Crítica del juicio,* 98). Este placer es el sentimiento de lo sublime. Significa una elevación del ánimo sobre su opresión.

Es evidente que aquí lo importante es un juego entre la inconveniencia y la conveniencia, la inutilidad y la utilidad, el displacer y el placer. En tanto que en lo "bello" (entendido en forma estrictamente kantiana) aparecen de modo inmediato la conveniencia, la utilidad y el placer, en lo sublime están condicionados por su contrario, y la esencia del asunto está en la superación de este contrario. Pero siempre resulta que, en última instancia, el hombre sigue siendo el ser superior; el placer estético es esencialmente el placer en esta superioridad.

Esto tiene un peso especial cuando el juicio se vuelve hacia la esencia moral del hombre, al *noumenón* que hay en él. Y así es, en la forma más pura posible, cuando se trata de cosas de la vida moral —por su tema— que son elaboradas por las artes. Aquí se trata de una superioridad mayor. Pues aquí entra en juego la libertad en el hombre, con la, que aparece por vez primera seriamente su esencia inteligible. A esto puede remitirse la definición: "Sublime es aquello que gusta de inmediato por su oposición al interés de lo sentido" *(Crítica del juicio,* 115).

Si se resumen estas determinaciones kantianas, resultan insuficientes en dos aspectos. En primer lugar, permanecen, aún más que las de lo "bello", en lo subjetivo: se sabe mucho de los efectos sobre el ánimo y muy poco sobre la estructura de objeto. En contra de ello, resulta útil la contraposición entre placer y displacer, en la medida en que estos dos momentos puedan entenderse como indicadores de valor.

En segundo lugar, es evidente que todo se lleva en el objeto demasiado hacia una infinitud. Este juego algo ligero con lo infinito es moda del incipiente romanticismo. No necesita de ello; la primera formulación, "lo grande por antonomasia", es la mejor, si se la puede aprehender como "lo que tiene por anto-

nomasia efecto de grandeza", sin tener en cuenta lo grande o pequeño que sea en realidad.

Así, pues, las determinaciones kantianas dicen poco, aunque es evidente que tomó la dirección correcta. Quizá sea posible señalar, en correspondencia con los dos puntos mencionados, los dos momentos siguientes como piezas esenciales en el concepto de lo sublime.

1) En el espectador hay aquí en pugna dos momentos de la sensibilidad, uno de rechazo o resistencia, un sentimiento de impotencia o temor, y otro de asentimiento, de los cuales el último se funda en el primero. Por ello, el valor de lo sublime es también un valor fundado en un disvalor —a saber, en un compromiso con él.

2) En el objeto se presenta un momento de "grandeza" que de hecho es único. Es dudoso que se trate aún de algo cuantitativo. Podría ser, sencillamente, lo "sublime para nosotros". Esto basta por completo. Y se ajusta mejor a las apariciones más serias de lo sublime, no todas las cuales están en el terreno de lo expresivo, sino en la grandeza moral —donde siempre aparecen en el hombre vivo o en las representaciones de las artes. Se ajusta también mejor a las peculiares formas de lo sublime que surgen en las artes no figurativas (música y arquitectura).

CAPÍTULO 31. *Estructura de lo sublime estético*

a) *Las formas especiales de lo sublime*

Lo sublime, como lo vio Kant, existe sin duda alguna. La única pregunta es si esto se extiende a todos los tipos de lo sublime —aunque sólo sean los mencionados arriba, por ejemplo, a lo sublime contenido en la música y la arquitectura. Quizá es allí donde se encuentran las formas más puras. Pero, entonces ¿dónde está la base de la limitación?

Está, por una parte, en la peculiar forma de pensar de Kant, que en muchos terrenos trabajaba con la *pars pro toto,* por ejemplo, en la ética, el "deber", visto como único terreno de orientación; por otra parte, en el hincapié de lo prepotente, abrumador y terrible dentro de lo sublime.

El resultado de ambos es que Kant vio más lo imponente que lo sublime, o tomó aquél por éste. No puede disputarse que existe esta forma especial de lo sublime y que los ejemplos que Kant toma de las relaciones de la naturaleza son por completo ade-

cuados para ello. Pero no agotan el género. Dan preferencia a aquel aspecto del problema del que Kant sacó la relación de oposición entre displacer y placer en el espectador. Por ello, éste aparece agudizado en él.

Pero si nos preguntamos por qué buscó Kant esa agudización, encontraremos la respuesta en sus convicciones metafísicas, de acuerdo con las cuales Dios es lo sublime absoluto, ante quien todo lo creado resulta tan pequeño que desaparece; este algo sublime aparece, a través de toda la sublimidad parcial de la vida de la naturaleza y del espíritu, como algo infinito e inalcanzable. La perspectiva de esta visión del mundo dio una imagen unilateral.

¡Hagamos pues caso omiso de la unilateralidad! Nos queda todavía mucho; en especial cuando empleamos los dos logros kantianos mencionados en el capítulo anterior: el valor fundado en un disvalor y lo "absolutamente grande" que no debe entenderse cuantitativamente. Se entiende mejor el sentido de este último cuando se ponen las distintas formas de aparecer de lo sublime unas al lado de otras, si bien en una comprensión más amplia que la kantiana. Pero aquí no debe tratarse aún la limitación entre lo sublime estético y lo sublime en la vida.

Propongo pues —sin pretender un orden sistemático ni exhaustivo— las siguientes especies:

1) Lo grande y lo grandioso —ambos sin relación con una cantidad mensurable, sino sólo "grande en su estilo", tal como resultan grandes algunas construcciones que no lo son extensivamente;
2) lo serio, solemne, sobresaliente, profundo o que resulte de algún modo abismal; lo serio en el sentido en que puede hallarse también en lo solemne-festivo;
3) lo cerrado en sí, perfecto, ante lo cual se siente uno menguado e insuficiente (¡con tanta frecuencia ante lo sublime moral!); lo callado y silencioso lleno de misterio, en la medida en que lo sentimos como superficie de algo oscuro e inconmensurable;
4) lo superior (en fuerza o poder) —en la naturaleza, lo prepotente y dominante, en la vida humana lo superior moralmente, lo imponente y que despierta entusiasmo (lo grandioso, generoso, liberal humano);
5) lo enorme, lo poderoso y terrible —como aquello que irrumpe en la vida más allá del hombre, ante lo cual se arrían las

velas; pero también, en la forma artística, lo monumental, lapidario, lo "duro" y "colosal" en la forma (Kant);
6) lo sobrecogedor y conmovedor —ambos sobre todo en el destino humano y prototípicamente en la literatura;
7) lo trágico como distinto de ambos —no sólo en la tragedia, sino también en otro tipo de literatura, en la música y en la vida real más allá del arte.

Estas formas especiales de lo sublime conforman una selección, su serie no es homogénea; por ejemplo, los dos últimos tipos son mucho más específicos que los cinco primeros. Es mucho lo que requiere aún una aclaración. Así, por ejemplo, los tres primeros puntos que se separan mucho de la concepción kantiana.

Algunas cosas pueden verse con mayor claridad a partir de las oposiciones. Pues cada una de las formas especiales de lo sublime tiene su opuesto, que no necesita ser negativo (repulsivo axiológicamente, feo); y con frecuencia esta contrapartida es muy conocida.

ad 1) Se hace referencia a la "grandeza interna", que de hecho no es extensiva. Lo que no excluye que algunas veces, por excepción, corresponda a algo "extensivamente grande", como el firmamento; pero también aquí depende la sublimidad más de la tranquila uniformidad y firmeza de los movimientos. Lo opuesto es lo pequeño y mezquino, lo pusilánime, "nulo". De lo "interiormente grande" —lo "grandioso"— da pruebas unívocas el caso de lo "generoso" en la forma de una construcción. Un buen ejemplo lo ofrece la vieja guardia principal de Schinkel: una obra pequeña que casi desaparece entre construcciones mayores, a las que deja en la sombra por la impresión de grandeza. Lo mismo puede decirse de las brevísimas composiciones de Bach para "clavecín bien temperado" —preludios y fugas—, muy pocas duran más de siete minutos (con un *tempo* moderado); pero por la grandeza interna de la composición pueden medirse con las grandes obras de la música y hasta resultan superiores.

ad 2) No se malentienda el género: lo serio nada tiene que ver con lo triste y melancólico; y poco con lo trágico, aunque desde luego siempre le está unido. Lo serio no tiene por qué suprimir lo festivo, la síntesis de ambos es lo solemne. Y debe señalarse que todo lo grandioso interiormente, mientras no sea abrumador, tiene algo de solemne —es decir, de aquello que se separa de lo cotidiano y se "eleva sobre ello", así como la "solemnidad" es una circunstancia especial de la vida. Aquí debería estar el primer

sentido de lo "sublime". Consiste en este "elevarse". También lo solemne-serio se da con mayor pureza en la música.

ad 3) Lo perfecto (cerrado-en-sí) no se cuenta por lo común entre lo sublime; pero no debe negarse que todo lo perfecto produce un efecto de superioridad. Cuando se *agrega,* lo misterioso y enigmático, que llena al espectador de atisbos de que pueda haber algo mayor en ello, se aumenta considerablemente el efecto.

Las dos formas de lo sublime, 2 y 3 (en cierta medida también 1) deberían conformar el arquetipo más puro de lo sublime, que es neutral frente a momentos afectivos de otro tipo —lo trágico, lo amenazador, etcétera. Esto va en contra de Kant, para quien lo abrumador está en primer término, tal como lo exige su teoría.

Pero también es posible aducir un opuesto a estas dos formas como una añadidura. Lo contrario a lo serio y solemne es lo banal y cotidiano, de ningún modo lo ligero y superficial; lo contrario a lo cerrado y perfecto es lo "a medias" e imperfecto; a lo misterioso y callado lo vulgar y plano.

Los siguientes puntos, 4 y 5, forman juntos lo sublime en sentido más o menos kantiano. El opuesto común a ambos es lo "de confianza" y habitual, con lo que sabemos arreglárnoslas.

ad 4) Lo sublime moral está emparentado con lo perfecto (en el sentido del punto 3); puede dudarse de que deba tener un efecto completamente abrumador; pudiera obrar también un sentirse co-arrastrado o atraído, un entusiasmo. Y esto es quizá lo natural.

ad 5) Lo monumental desempeña un gran papel en las artes —no sólo en la arquitectura; con mayor fuerza aún en la plástica y la literatura. Con lo poderoso-terrible estamos ya en la frontera de lo auténticamente sublime: aquí los afectos, el asedio, son demasiado fuertes, ello perjudica la impresión de grandeza. Pues sin distancia al objeto no es posible la compresión estética.

Las dos últimas formas de lo sublime (6 y 7) están muy cerca una de otra; y ambas de lo "terrible".

ad 6) Lo conmovedor depende siempre de lo terrible, es su parte anímica. Lo "sobrecogedor" tiene ya más distancia frente a lo opresivo, es más ya lo sublime. Pero esto sólo es posible cuando hay algo en las figuras humanas que está por encima de lo ominoso. En la emoción hay ya admiración y el azoro.

ad 7) En lo trágico la nota de más peso es la dramática, quizá, más correctamente, la artística pura en general: en el sobreco-

gimiento la medida es la afección del alma, en lo trágico es su elevación y la condición, específicamente estética, de placer del espectador. A ello corresponden las formas artísticas muy elaboradas de lo trágico. Pero éste es un problema especial —no sólo del teatro, sino de otras artes.

b) Rasgos *apresables de lo sublime*

Si lanzamos una mirada hacia atrás, se ve que se han precisado más el sentido y la esencia de lo sublime. En verdad, sólo ahora se ve qué tan turbio era el concepto tradicional de lo sublime. La serie de formas especiales no sólo proporcionó la amplitud debida al fenómeno, sino que también mostró la esencia unitaria del asunto bajo una nueva luz. Sin embargo, no debe exigirse que se termine formalmente con una definición de lo sublime que pudiera ponerse al lado de la kantiana. Debe hacerse a un lado cualquier ambición definitoria.

Así, pues, ¿qué se ha ganado con respecto a la determinación filosófica de lo sublime estético? En parte, parece negativo, pero de modo mediato es eminentemente positivo. La oposición a Kant se refiere por lo demás sólo a su agudización y unilateralidad. Lo afirmativo se sostiene:

1) La separación de lo sublime frente a lo trascendental y absoluto, frente a Dios y a cualquier presuposición ideológica; afirmativo, la aceptación de lo sublime en "este lado", en lo cercano, natural y humano (esto frente al romanticismo);

2) La separación de lo sublime frente a lo cuantitativo; no porque no pudiera ser también cuantitativo, sino porque se trata, en una mayoría aplastante de sus formas de aparecer, de una superioridad de otro tipo; hasta de una "grandeza" de otro tipo.

3) La separación frente a lo abrumador. Desde luego, también puede existir lo abrumador, lo terrible y lo catastrófico en lo sublime, pero esto no es su esencia. El momento primario de lo sublime es una elevación directa por la intuición de la superioridad.

4) La eliminación de los momentos fundamentantes del disvalor (lo "desmedido", lo "inútil", etcétera), junto con los del displacer correspondiente en la respuesta axiológica del sujeto. En vez de la fundamentación en tal disvalor tenemos la fundamentación en un valor. Este no tiene por qué estar en el sujeto. Con frecuencia, está justo en el objeto, como valor propio de

él, en la medida en que es experimentado como lo grande y superior en general.

5) En vez de la no correspondencia y la inconveniencia aparece una correspondencia clara, que se da previamente en el ser humano, entre la superioridad del objeto y una necesidad anímica del corazón humano.

Lo auténticamente afirmativo son los dos últimos puntos que se han mostrado en la esencia de lo sublime. Pero aún hay que aclarar algo. De ningún modo se trata de que no pudiera presentarse un placer condicionado por un displacer o un valor fundado en un disvalor. Ambos se presentan con frecuencia; el primero es muy conocido en la psicología como ley de contraste de los sentimientos. El último, empero, lo conocemos a partir de la ética, donde la pena del prójimo (un disvalor de bien) es fundamentante para el valor moral del amor al prójimo. Así, pues, por ello no podría hacerse objeción alguna a la relación kantiana de lo sublime. Sólo que el punto es que esta relación no corresponde al fenómeno: mejor dicho, únicamente corresponde a un fenómeno parcial y no al central. Pues la inserción de lo sublime, a costa del sentimiento propio, no es la regla, sino un caso excepcional.

Aquí lo que debería ser válido como ley fundamental es esto: el hombre se siente avocado por naturaleza a lo grande y superior, puede pasar la vida con una callada nostalgia por algo imponente y dominante y buscarlo intuitivamente. Pero cuando lo encuentra, el corazón se le va tras él.

Cuando menos esto es lo que le sucede al hombre normal, que no está deformado o angustiado; con frecuencia sucede esto último, lo sabemos por aquellos hombres que tienen una cierta timidez ante lo extraordinario —cuánto más ante lo enorme y dominante. Normalmente, el sentirse oprimido o deprimido por lo superior es algo secundario, si bien es natural ante ciertos poderes externos. Pues en tales casos la inserción de la mirada para lo sublime es ya un segundo estadio, en el que se ha implantado ya la distancia frente a lo opresivo.

Uno de los rasgos morales más bellos del hombre es éste hacia lo grande y superior. En sí, este rasgo no es estético, pero pasa con facilidad a ser una visión estética y un goce admirado. De cualquier modo, sirve de fundamento como tendencia axiológica (responsabilidad ética) al valor estético de lo sublime, lo que constituye tan sólo un caso especial de la ley más general de fundamentación de los valores estéticos (cf. cap. 28 *c)*. En el fondo,

este rasgo hacia lo grande es de tipo mucho más general. El caso ético es ya algo más especial. De lo "grande" sale una especie de magia primitiva, un efecto "magnético" que lleva el corazón humano hacia él. También puede expresárselo así: el hombre no deformado tiene la tendencia a reverenciar algo y a vivir con la mirada puesta más allá de sí mismo.

Quizá esto esté enraizado en la tendencia aún más fundamental a dar un sentido a la propia vida. Pues todo lo superior otorga sentido por sí mismo: el hombre percibe oscuramente en sí mismo la secreta profundidad y la fuente de lo pleno de sentido. Dónde deba estar el sentido de lo superior es una pregunta que sólo más tarde hace la reflexión o aun la meditación filosófica; el hombre de la vida práctica y la visión estética enlazada con ella no se plantean esta pregunta. Pues depende directamente de la impresión. Pero ésta proviene de los sentidos, como sucede siempre en la relación estética. Y los sentidos están astronómicamente separados de una petición de cuentas.

El cambio hacia lo sublime estético se presenta tan pronto como de este "vuelo del corazón" hacia lo "grande" se hace una relación de distancia y contemplación. Entonces la visión gozosa se eleva sobre la pasión de la entrega y de la nostalgia acallada; y a la vez se eleva el valor estético de lo sublime como un peso axiológico perceptible en el objeto y que otorga un sentido más allá de éste.

Aquí lo esencial es (como ya se dijo en el punto 4), el que en vez de la fundamentación de lo sublime sobre un disvalor, se presente la fundamentación sobre un valor. Con ello, se restablece la relación puramente afirmativa. En Kant y sus seguidores, el valor fundamentante no se vio, a pesar de ser obvio y de que lo muestre unívocamente un claro momento de placer en el hombre: todo lo que surge en medidas muy grandes gana un peso axiológico, por ser importante y fuerte; este peso axiológico se hace sentir más cuando se trata de grandeza inextensa, anímica, moral. El sentirse el corazón humano arrastrado hacia lo grandioso es tan elemental, que resiste mediatamente momentos de displacer de cualquier fuerza. Esta es la razón por la que encontramos estos últimos representados con relativa frecuencia y fuerza en lo sublime.

El que Kant haya podido hacer de estos momentos de displacer la condición principal de lo sublime, podría deberse a que en ciertos casos de lo sublime, en los que están representados, surge con fuerza especial la oposición a los restantes géneros de lo bello,

lo gracioso. Kant se enfrentó a esta oposición. La tomó como una oposición a lo bello en general y con ello provocó la confusión en los conceptos estéticos.

c) Rasgos *esenciales inapresables*

Así la oposición a lo bello ha quedado fuera de las una vez usuales características de lo sublime. Esto no sucedió por una notable ampliación del concepto de lo bello, sino por haber levantado en él el momento antagónico de la esencia de lo sublime. Con esto se justifica el ordenamiento puesto como base de que todos los géneros especiales del valor estético se subordinan a lo bello. Y con ello se afianza el concepto de esto último.

De acuerdo con ello, lo sublime es lo bello que sale al encuentro de la necesidad humana de "grandeza" y "superioridad" y con ello supera, como jugando, la oposición de lo que tenemos de medroso y pusilánime. Esta definición falla en otro aspecto: la construcción de las determinaciones más generales de lo bello, que deben ajustar, si se trata de un subgénero de lo bello.

Para completarla correctamente, basta con meter entre los momentos estructurales de lo bello la relación del aparecer, pues cuando ésta falta, como en la ornamentación, tampoco entra ya lo sublime. En la medida en que lo bello consista en el aparecer de un trasfondo no sensible en el primer plano real y sensible del objeto, y este consistir sea un "consistir para nosotros", puede aprehenderse así lo sublime: es aquel aparecer de un trasfondo no sensible en el primer plano real y sensible del objeto, que sale al encuentro de la necesidad humana de grandeza y supera, jugando, las oposiciones que se le enfrentan.

La definición podría quedar así. Pero llama la atención que el "salir al encuentro", del que se habla aquí, dependa estructuralmente del trasfondo que aparece. Así, puede simplificarse la fórmula si desde un principio se hace referencia a él. Debiera decirse: lo sublime es el aparecer de una grandeza o superioridad dominante sin antecedentes sensibles en el primer plano sensible del objeto, en la medida en que esta grandeza que aparece sale al encuentro de la necesidad anímica de grandeza y supera, jugando, las oposiciones pusilánimes.

El trasfondo mismo es lo superior que aparece "en el primer plano". Este aparecer resulta aquí especialmente notable, ya que subsiste la gran inconmesurabilidad entre el primer plano y el trasfondo. No sólo es así en las artes, sino también en lo sublime

natural e igualmente notable. Pues también aquí lo dado por los sentidos es sólo un corte finito (vista del mar, del firmamento). Pero el secreto de la cuestión es justo éste: ¿cómo puede aparecer lo totalmente otro en lo sensible? Pero el enigma no es aquí mayor que en todo lo bello.

Con ello termina toda la dialéctica de lo sublime, tan amada en otros tiempos, anunciada en Hegel, trabajada por F. Th. Vischer hasta convertirla en teoría, y repetida hasta nuestro siglo —aunque por lo común de tal modo que la antítesis sólo se perciba débilmente. Pero no se trata sólo de ella. Sino más bien de la idea de un hilo conductor de toda la teoría de las artes, en la que éstas y sus formas artísticas especiales son puestas en una serie; y en esta serie debe ponerse en movimiento, por el cambio de un momento, el progreso hacia el siguiente miembro. Este esquema auténticamente hegeliano se corta de raíz cuando se supera de golpe la agudización artificiosamente antitética de las oposiciones en lo sublime. La consecuencia toca a toda la estructura de la estética. Pues todo paso ulterior está construido según el mismo esquema.

Así se destaca otra pregunta: ¿cómo puede representarse lo dominante-grande en las artes? Debe alcanzar la representación en alguna forma; pues debe "aparecer". El primer plano está siempre estrechamente limitado, ya por ser sensible y porque debe tener efecto como una totalidad fácilmente abarcable. ¿Cómo, pues, puede aparecer algo dominante-grande en él?

También esta pregunta fue agudizada antitéticamente a partir del romanticismo: entonces se exageraba desde el principio al decir "algo infinito en lo finito" —la mala costumbre de los románticos de sobrevalorar lo dado por aumento, por alza o lo absoluto. Hay que abandonar esto para poder comprender bien la pregunta.

Se trata más bien sólo de la comprensión de lo dominante-grande y lo estrecho-limitado de lo que puede abarcarse con la vista sensible. Y ya esto es lo bastante notable. Ya más arriba se señaló que aquí está la última frontera de la imitación y hacia ambos lados: pues si bien lo dominante-grande se da en la naturaleza no es imitable y también se da justo en la idea, pero no es apresable en ninguna objetivación.

La respuesta está en la esencia más general de lo bello: no se trata de imitación ni de representación en el sentido de que aquí deba realizarse algo. Para el objeto estético —aún para el sublime— basta con "aparecer". Pero para ello no necesita lo domi-

nante-grande ser "producido" o "acabado" en cualquier sentido. Basta con que su representación flote iluminadora, imperiosa e intuitivamente. Desde luego, la intuitividad es necesaria. De no ser así resultaría el dejar aparecer más difícil que de costumbre. La representación es amplia en sus creaciones.

Pero de cualquier modo, la intuitividad de este aparecer sigue siendo enigmática. Pues ¿cómo ha de llegar lo que se hurta a los sentidos a la intuición? Desde luego, en la visión estética se da una "intuición más alta", que no está atada a los límites de la sensibilidad. Pero debe quedar salvaguardada por la impresión de lo dado, pues el espectador no sabe cuan grande ha de ser su propia contribución al objeto estético —es decir, a lo sublime.

Aquí está la clave de la situación: la relación del aparecer provoca justo que se le adjudique al objeto lo que sólo es producible por la actuación de la propia fantasía; así, pues, lo objetivo estrechamente limitado puede transformarse por obra de la imaginación en algo dominante-grande.

Desde luego toda representación de lo sublime es imperfecta. Pero esta imperfección puede sentirse ya en la representación y así llega lo sublime de modo mediato a la intuición; por ejemplo, lo sublime moral de la gran acción o pasión, pero también lo sublime natural. Así trabajan de hecho los escritores: dejan aparecer en cortes pequeños, presentados con concreción sensible, lo sublime en el destino de un hombre, y en el aparecer se convierte en algo sublime estético.

La distancia que hay entre lo sublime y los sentidos forma el campo de juego interno de su papel como modo de lo bello. Pues lo bello es un aparecer en lo sensible. Esta oposición nunca es superada del todo. No por acaso, el arte más cercano a los sentidos, la pintura, que se mueve por completo dentro de la "magia de los colores", es la menos capaz para lo sublime; lo es tan poco que aun los temas religiosos más sublimes son arrastrados a la magia de los sentidos. Más importante en esta dirección es el testimonio afirmativo de la música y la arquitectura: lo sorprendente es que estas dos artes "no figurativas" sean las más capaces para la representación de lo sublime. No porque sean menos sensibles, sino con certeza porque no "representan" verdaderamente, sino que sólo hacen sensible, dentro de una oscura indeterminación, aquello que tratan de expresar en sus formas autónomas; con lo cual, desde luego, pasa la magia del aparecer del nivel de los sentidos hacia lo no sensible.

CAPÍTULO 32. *Posición de lo sublime en la estructura de los estratos*

a) *La preponderancia de los estratos internos*

El análisis estructural de lo sublime estético nos llevó hasta algunos momentos esenciales difíciles de apresar: mejor dicho, apresables según el fenómeno, pero sin que ello los lleve al entendimiento. Aquí ya no se tratará de desmenuzar aún más este algo suprafenoménico. Pero se han mostrado algunos puntos a partir de los cuales es posible una mayor penetración analítica.

El punto tratado al final se destaca por sí mismo. Se refiere a la conexión de lo sublime estético en las artes con la relación del aparecer que está en la base de todo lo bello. Esta conexión es, según se vio al final, mucho más íntima de lo que pudiera pensarse —y de lo que concederían las teorías de lo sublime: pues en lo "dominante-grande" es más esencial que en otros "temas" en los que el aparecer no sea más que "mero aparecer". De no ser así, la "representación" —sólo "expresión" de lo sublime— sería imposible.

Con ello se plantea la pregunta ¿de qué estratos de la obra de arte depende lo sublime? Y si no depende de uno exclusivamente, ¿de cuál con preferencia? Desde luego, podría pensarse que aquí la diferencia entre los estratos fuera del todo externa. Lo sublime podría adherirse, según su tema, a cualquier estrato. Y también podría estar enraizado en la relación conjunta de todos los estratos. Ambas cosas son inverosímiles, en parte, porque las artes participan desigualmente de lo sublime, en parte porque lo "dominante" como tal muestra ya una distancia frente a lo sensible. Más bien habría que ampliar la pregunta: ¿cómo se comporta lo sublime frente a lo sensible dado? ¿Y frente al "juego de la forma"? Este último disuelve la relación del aparecer en sus límites. En cambio, el primero se contrapone a lo "dominante-grande".

La estética idealista repitió que a la esencia de lo sublime pertenece lo informe, lo que no tiene figura. Se creía poder apoyarse en Kant que había hablado al respecto de "ilimitado" (F. Th. Vischer). Parecía haber un motivo ulterior en tomar, en lo sublime, lo "general" por lo esencial; esto se basaba en las representaciones cuantitativas de espacialidad y temporalidad del mundo. Lo que flotaba ante estos hegelianos era algo así como la "mala infinitud", el tedio, de la naturaleza; así el mar abierto o inmóvil es tedioso, ejemplo que se repite una y otra vez. Como

contrapeso exigían (Solger) una forma móvil, la "súbita irrupción" de lo sublime, tal como lo exigía Longino (περίῦψους) para los grandes efectos retóricos.

En ello se ve claramente la búsqueda a tientas que no encuentra asidero firme. Es evidente que la "irrupción" es del todo externa a lo sublime y pertenece al efectismo; ¿cómo podría darse, si no, lo "majestuoso" o "solemne"? El "tedio" es sólo un fenómeno limítrofe (del que se hablará más adelante). En cambio, la "generalidad" se saca aquí falsamente a cuento, la figura literaria particular la contradice por completo. Y la "informidad" es una equivocación cuantitativa también: algo auténticamente informe sería un imposible estético; no se da en las artes y en la naturaleza no sería bello, ni sublime, sino nulo.

La verdad de los dos últimos momentos es algo muy distinto: lo que se llamó la oscuridad de lo sublime tiene una cierta indeterminación, enigmaticidad, secreto, que le está adherido, una profundidad o abismo sin descubrir, que llena al espectador de temor sagrado. Sigue siendo algo extraño, muy distante de nosotros. Allí desaparecen los detalles: también en las figuras sublimes se eliminan las minucias (la visión del ayuda de cámara). Por ello recurre el escritor a la distancia temporal idealizadora. La muerte del individuo tiene el mismo efecto de elevación a lo ideal. Pero en general no por ello se convierte lo sublime en algo "informe". Más bien, sigue adherido a la figura individual y sólo es apresable en ella.

Así se ha hecho más respondible nuestra pregunta acerca de la participación de los estratos de la obra de arte en lo sublime; y también la posición hacia lo dado sensible lo mismo que hacia el juego de las formas. Dado que la primera pregunta es, con mucho, la más importante, empezaremos aquí con las dos últimas.

1) Lo dado sensible de lo sublime es, como la de todo lo del trasfondo, algo mediato: no se trata de que lo dominante-grande mismo entre a la esfera de lo dado sensible —esto sería imposible—, sino sólo su aparecer, y esto es tan posible como que aparezcan figuras.
2) El juego de las formas pasa a segundo plano en lo sublime, porque allí pasan en general a segundo plano los detalles; y cuando se mantiene, sin relación del aparecer, como en lo ornamental, nada queda de lo sublime. Lo sublime está en una oposición insuperable frente a lo lúdico.
3) Entre los estratos del objeto estético son decididamente los más profundos —los estratos internos—, los que se presen-

> tan como portadores de lo sublime. Su aparición en los estratos externos sensibles sigue siendo parcial: por ello, le está adherido lo "oscuro", la indeterminación, lo enigmático, la profundidad y el abismo sin descubrir. Es evidente que esto es algo muy distinto a la informidad. ¡Trátese de dar a lo secreto como tal otra expresión! No se encontrará. Sólo puede darse por el encubrimiento. Se trata, justo, de la formación, aunque sea mediata. Lo "enorme" necesita una forma distinta a la de las otras cosas. Sólo puede revelarse a los sentidos y a la intuición, permaneciéndoles oculto en parte.

Esto se confirma de modo muy determinado, en cuanto se ven más de cerca los fenómenos de lo sublime en las artes. Se ajusta sobre todo al efecto de la inasibilidad que se adhiere a todo lo sublime: lo contenido en los estratos más profundos de una obra de arte no permite ser aprehendido suficientemente de un modo que no sea la visión estética —y esto quiere decir: por su aparecer en los estratos externos.

En la literatura dramática, épica y novelesca nunca se encuentra lo sublime, si lo hay, en los estratos externos. Quizá pueda el escritor subrayarlo algo por la dicción, darle "peso", indicar el encubrimiento ...; pero no puede presentarlo así a la intuición. Y desde luego no puede hacerlo justo por este medio. Tampoco puede estar en el estrato del movimiento y la mímica, ni en el de la situación y la acción. En todo ello sólo puede aparecer, cuando está en los estratos más profundos; pues la acción es también la forma de aparecer de algo distinto.

Este algo distinto consiste en la formación anímica de las personas, en el carácter; lo mismo en el estrato que le sigue en profundidad, el destino de la vida humana. Sólo aquí puede surgir lo dominante-grande en el hombre: tanto en lo bueno como en lo malo, en la libertad y fuerza de voluntad lo mismo que en las pasiones; en la aurora y el logro lo mismo que en el ocaso, en la lucha interna del hombre por su mejor parte lo mismo que en su superación victoriosa.

Pero éstos no son, en manera alguna, los estratos de lo ideal. Aunque son ya estratos característicos de la literatura. Así, pues, aquí el contenido es todavía del todo concreto y está conformado intuitivamente, no tiene pues el matiz de lo general. Y su indeterminación no está tampoco en sí mismo, sino sólo en su aparecer en los estratos externos.

No sucede algo distinto en la escultura. Allí tenemos el ejemplo, muy famoso a partir de Hegel, de lo sublime en las imágenes clásicas de los dioses griegos. ¿Dónde está lo sublime en ellos? Será en vano buscarlo en las particularidades de actitud corporal, y más aún en símbolo y emblemas. Sólo lo expresa la actitud total: lo que resulta más revelador es la expresión del rostro de paz, fuerza, bondad, sabiduría superiores.

Piénsese en la postura de la cabeza del Apolo olímpico, en la cabeza de Atenas con el casco corintio: aquí resulta claramente visible el estrato en el que está enraizado lo dominante-grande que aparece. Es el último estrato, el de las ideas generales: grandes ideales humanos elevados a lo sobrehumano, vistos en forma visionaria y retenidos en piedra. Pero este quedar retenidos es algo plenamente intuitivo; aparece en la medida en que puede entrar en la forma espacial de la piedra. Y el resto sigue siendo algo oscuramente percibido, una profundidad sensible.

¿Dónde está lo sublime en la música? Difícilmente puede encontrarse en el puro juego de las formas de los estratos externos, por más profundamente que se entienda la estructura de la composición tonal. Tiene que ser algo distinto, un todo unitario —a saber, un todo dinámico— que está detrás, y entonces debe pertenecer al campo de aquellos estratos internos en los que se despliega la movilidad de la vida anímica.

De allí proviene la gran fuerza que nos salta a la vista en ciertos "primeros movimientos" de sinfonías, cuartetos o sonatas. No se trata de una sublimidad barata que pudiera ignorarse; la situación es más bien ésta: o bien se "entiende" la música y entonces se entiende también lo sublime de su gran estilo, o no se la entiende y entonces no se está oyendo lo auténtico de la música. Más profundamente en las fugas de Bach: en el pequeño marco la aparición de lo más grande y lo más abismal. De allí su efecto sublime sin discusión, lo "metafísico", como se piensa con frecuencia.

Lo maravilloso de la música es sólo que puede alcanzar en sus estratos externos casi la expresión adecuada a ello, de un modo al que las otras artes ni siquiera se aproximan. Esto se logra por la libertad absoluta del juego de formas en la composición tonal —hasta las grandes unidades de obras completas, y por otra parte, también por la renuncia a una "representación" verdadera: pues el contenido, por más que se lo reconozca como movimiento anímico, sigue flotando en una indeterminación característica y lo único que se expresa es el carácter de la dinámica. Esta inde-

terminación corresponde muy exactamente a la "oscuridad" en que aparece lo sublime.

Por último tenemos la misma preponderancia de los estratos internos inasibles en la arquitectura —a saber, siempre que se convierte en monumental, es decir, siempre que su efecto estético es el de lo sublime. Palacios e iglesias, los templos de los antiguos, con mucha frecuencia las torres y murallas de las ciudades y villas muestran este tipo de composición formal.

Hay habitaciones interiores que tienen un efecto "íntimo", y otras que lo tienen de "elevación"; conocemos este último por las iglesias góticas. La impresión es de altura y grandeza meditadas. En el antiguo románico es más bien de energía (el octágono de Aquisgrán). Pero lo "grande" que se expresa allí pertenece a la esfera de la concepción del mundo y surge del último trasfondo apresable de la obra.

En los templos antiguos la relación debería ser más sutil, ya que la expresión de grandeza está más bien en las formas externas y se la representa por el contrajuego de columnas y estructura. Quizá el secreto de la grandeza estribe aquí en la sencillez —aunque en parte sólo sea aparente. Más allá de estos indicios no puede analizarse el hecho de que la columna dórica tiene un efecto más sublime que la jónica, más agradable y más esbelta, o aun que la corintia. Y la relación se hace abismal cuando se ve que aun con medidas más pequeñas nos impresiona como "más grande" que aquélla... Un ejemplo puro de lo sublime arquitectónico.

b) Lo *sublime en lo trágico y sus aporías*

Se ha comprobado la preponderancia de los estratos internos en el objeto estético sublime. Quizá se la pudiera documentar aún más, si se tomara ahora en consideración el aspecto sublime de lo trágico; pues existe siempre que se trata de un efecto auténticamente trágico. Pero tal investigación nos llevaría demasiado lejos. En vez de ella sólo se aducirán algunas pocas cosas tomadas de su problemática. Lo trágico, al igual que lo sublime, no es un mero fenómeno estético y en los tratamientos teóricos que se le han dado se ha metido mucho puramente ético.

Entre las pocas preguntas del terreno de lo trágico que en verdad son pertinentes aquí, sólo cuentan aquellas que contienen ciertas aporías de lo sublime. Son preguntas como éstas: ¿cómo puede darse lo sublime en la pasión? ¿Cómo puede ser sublime lo malo moralmente? ¿Cómo puede ser sublime un mero destino

humano? ¿Cómo pueden ser sublimes la culpa y la debilidad humanas? ¿Cómo puede ser sublime la decadencia de lo bueno? ¿Cómo puede tener un lugar dentro de la sublimidad el triunfo de lo absurdo?

Puede verse que todas las preguntas giran en torno a un mismo punto solamente y que éste se refiere justo a la esencia de lo trágico como tal, aquello que lo hace distinguirse de cualquier otra cosa sublime. No puede caber duda de cuál sea ese punto; hay que ponerlo a la cabeza en la determinación esencial de lo trágico.

En la vida, lo trágico es la decadencia de algo humano de gran valor. Encontrar placer en tal decadencia equivaldría a perversidad moral. Pero lo trágico estético no es la decadencia misma, sino su aparecer. Este aparecer de la decadencia de algo humano de gran valor bien puede tener valor estético y provocar el placer de la visión —inclusive del estremecimiento— sin lastimar los sentimientos morales. Este placer es entonces un auténtico sentimiento axiológico de lo sublime.

¿Por qué resulta tan sensible e iluminadora la grandeza humana justo en su decadencia? Podría pensarse que allí aparecería precisamente en su limitación e inconstancia. Así es, desde luego, pero lo notable es que el corazón humano considere esta su limitación como algo afirmativo. Tenemos aquí, en la base, una ley psicológica:

Experimentamos con mayor fuerza cualquier bien como algo valioso en el momento en que nos es robado o tomado; el dolor de la pérdida lo aumenta hasta la más alta sensibilidad axiológica. Esta es la forma en que aparece lo negativo en lo trágico; también podría decirse, éste es el sentido afirmativo que toma el disvalor de la aniquilación. Pues el valor y el placer estético del espectador no dependen del aniquilamiento, sino de la propia grandeza humana, pero esta grandeza humana sólo llega a la plena luz de nuestro interés, de nuestra participación y del sentimiento axiológico intensificado mediante el doloroso sentimiento compartido de su decadencia.

Puede llamárselo la magia estética de lo trágico. Es una especie de transfiguración de lo humano. Se asemeja al dorado del mundo visible en el ocaso. Frente a ello es relativamente secundario que, en la construcción de un drama, la decadencia de lo heroico en el hombre dé ocasión a elevarse a una postura verdaderamente superior. Sólo la seriedad de lo verdaderamente amenazante pone al hombre las pruebas mayores; sólo estas pruebas

dejan "aparecer" lo que en él hay de grande. Y el valor estético depende justo del aparecer.

Con ello queda ya resuelta una de las aporías mencionadas: como tal la decadencia de lo bueno no es sublime; sino que lo bueno mismo es transfigurado en algo sublime por su decadencia. Y mientras más claramente se refleje la decadencia en sufrimientos y derrota, más se refuerza esta magia de lo trágico. Pues tanto más se obliga al espectador a un sentimiento interior de participación. En esta medida se justifica la doctrina aristotélica del φοβος y el έλεος. Sino que lo afirmativo resulta en ella demasiado subjetivo.

Las restantes aporías se solucionan de modo semejante. ¿Cómo puede ser sublime un mero destino? —Sucede lo que con la decadencia. No todo destino es sublime, ni tampoco toda adversidad, sino sólo el trágico —es decir, el destino de una grandeza humana a la que le presta la trasfiguración de la decadencia. El mejor ejemplo de ello es el resultado trágico de un gran amor: en qué medida el destino que separa a los amantes obra una elevación puede verse en el modo ligero y casi obligado en que el *happy end* destruye toda grandeza. Bien puede decirse: el destino como tal no es sublime en general, como no lo es la decadencia; lo sublime es sólo la grandeza humana por él aumentada.

Asimismo acierta en la otra forma de la apoda: ¿cómo puede tener un lugar entre lo sublime el triunfo del absurdo? Encuentra su lugar donde la aparición impresionante de la grandeza humana está condicionada por su derrota. Tal derrota aparece como triunfo de lo absurdo.

¿Cómo puede darse lo sublime en la pasión? ¿Y cómo puede haber lo sublime del mal? Se trata de dos preguntas muy distintas, pues la pasión puede ser por el bien, por fines elevados. Pero para responderlas hay que agruparlas estrechamente. Existe una falsa solución de esta aporía: lo sublime está en el vencimiento de la pasión, y existen escritores que buscaron en el autovencimiento de sus héroes la solución del conflicto trágico. Pero tal solución es "razonable" y nos deja fríos. Tiene un "sentido moral". Y por ello es literariamente falsa.

La verdadera solución es muy distinta. Lo negativo en lo sublime no es tan general como suponía Kant; pero existen ciertos géneros de lo sublime en el que está realmente contenido, como lo "terrible" o lo "amenazante". Como ya se mostró, lo trágico pertenece aquí. Pero lo negativo no necesita estar en lo externo a lo que el hombre se enfrenta, también puede estar en él mismo;

y hasta puede estar adherido a aquellos rasgos que le dan la grandeza humana.

De hecho, a la sublimidad le es indiferente "qué" sea lo que llegue en el hombre a una grandeza sobresaliente, si tan sólo existe en él una fuerza capaz de alcanzar verdadera grandeza. En sí, la pasión es neutral, puede ser aniquiladora y puede ser constructiva; su grandeza le da peso: en Romeo y Ótelo el amor, en Macbeth el afán de poder y la ambición. El espectador puede acompañar muy lejos estas pasiones, puede sentirlas aún en la confusión y experimentar su grandeza como algo imponente.

En lo sublime del mal se va más allá. *Lo* rechazamos, nos retraemos asustados, pero a pesar de ello experimentamos la grandeza que hay en él: Ricardo III atrae al modo en que admiramos la audacia, la energía como tal, y juzgamos que vale la pena para algo "bueno" (mejor). Por ello también lo notoriamente malo crece en la decadencia. —Pero ¿resulta así lo malo mismo sublime? No puede ser.

La respuesta debe ser: de hecho no es así, lo malo en el hombre no es sublime, aunque la decadencia del hombre malo lleve en sí la sublimidad trágica. Lo sublime es más bien la grandeza humana como tal, aunque se emplee para el mal, aunque se decida básicamente por él. Esto se ha trabajado en la más alta sublimidad en la figura trágica de Mefistófeles que es el engañado al final. A ello corresponden también las formas de la pasión que toma el mal: la ira, la cólera, la sed de venganza, el dar rienda suelta al resentimiento alimentado en la omnipotencia. La grandeza de todo ello es semejante a la de una fuerza natural.

El último secreto en lo trágico del mal es la libertad. No existe la libertad sólo para el bien, existe únicamente la libertad para el bien y para el mal. Por ello aparece en la mala voluntad —sean los que fueren sus motivos— de modo tan puro como en la buena voluntad. Pero la libertad, entendida como la del querer mismo, es el atributo fundamental del hombre, la verdadera señal de su fuerza —y a la vez la condición básica de lo moral en él, del poder ser bueno o malo.

Como última aporía, la pregunta: ¿cómo pueden ser sublimes la culpa y la debilidad humanas? No se trata de la pregunta anterior, pues la culpa no es lo malo en el hombre, sino, en primera instancia, un documento de la libertad. Se sabe cómo hace cien años se discutía acerca de si el destino auténticamente trágico era el debido a la culpa propia o el debido a algo externo;

no faltaron voces que se decidieran por lo último y remitieran así a la antigua tragedia de un destino.

Se creía poder compartir por completo sólo el sentimiento del inocente. Muy falso: el hombre inocente en el conflicto es apenas humano. Pues en primer lugar actúa en la vida, en la situación que no le deja tiempo, es decir, en la pasión; y en segundo lugar las situaciones de la vida real no son tales que el hombre emerja sin culpa de ellas, cuando menos no lo son las más grandes. Más bien se enfrenta siempre valor a valor, y la voluntad debe decidir a cuál ha de herir y a cuál hacer justicia.

Esta es la razón por la que ya hay algo trágico en la culpa en cuanto tal. Pero en una culpa mayor, que sea decisiva y de peso para la vida, este algo trágico se eleva a lo sublime, porque el tamaño de la culpa está más allá de la capacidad humana de soportarla y puede lastimarlo interiormente (don César)... Entonces la culpa obra como destino —como el destino interior, preparado por uno mismo. Y el problema desemboca en el del destino y la decadencia, que ya se solucionó unívocamente.

c) *Cuestiones límite de lo sublime*

Lo trágico no se ha aducido aquí por mor de sí mismo, sino sólo en la medida en que constituye un caso especial de lo sublime. Y esto es sólo una parte de su esencia. El otro aspecto de lo trágico está en el terreno de lo dramático, que configura un sector propio de valores estéticos. Pues no es una casualidad que los conflictos trágicos ofrezcan condiciones especialmente favorables a las exigencias de acción vivísima y muy concentrada. Esto pertenece a la teoría del teatro, que ya no será tratada aquí. Mucho más importante para nuestro campo general de problemas es que lo trágico forme un caso límite de lo sublime, como se ve por el fuerte impacto de lo negativo en él.

Pues lo trágico mismo no es lo sublime. Cuando se juntan ambos en una figura, como la de Siegfreid en los *Nibelungos,* no se encuentran en los mismos rasgos: lo sublime está en la fuerza continua y sobrehumana, en la inmediaticidad, honradez, la seguridad y calma serenas; lo trágico en el engaño al que se entrega y en las consecuencias de la propia culpa. Si bien estas consecuencias hacen aparecer aquella sublimidad, lo grande y apasionante no está en ellas; y lo trágico se mantiene en cierta oposición a lo sublime. Es éste un rasgo que se adhiere a todo lo estético trágico. Se da precisamente con la negatividad de las condiciones previas.

En este sentido, lo auténticamente trágico aunque esté estrechamente unido a lo sublime, se le enfrenta y forma un contrapeso. Puede rastrearse sobre todo en que el sentimiento axiológico reacciona de manera completamente opuesta ante estos dos momentos: a la falta y la decadencia con los gemidos y el llanto, y a la grandeza de lo que decae con el entusiasmo y la elevación interior.

Y ahora considérese que lo trágico, como fenómeno estético conjunto, constituye aquella forma de lo sublime estético que tiene que ver con la grandeza humana y moral; es verdad que no es la única que lo hace, pero sí es la más fuertemente expresiva —si no se toma en cuenta la de la música, más fuerte aún, pero que permanece indeterminada. La literatura, en cambio, tiene lo trágico en una plena determinación objetiva e individual. Y aunque sea sólo esta forma la que muestre ser un fenómeno limítrofe de lo sublime, es evidente que cae un peso peculiar sobre tales fenómenos. Desde luego, en lo trágico nunca se vio con claridad. Sólo en las teorías propuestas, en la medida en que se esfuerzan por dominar lo negativo, tenemos algo así como una sospecha de esta situación.

Lo tedioso es una segunda forma del fenómeno limítrofe en la esencia de lo sublime. Es un fenómeno que llama poco la atención y no parece haber sido visto correctamente en la estética, aunque haya algunas ideas que lo rozan. A primera vista parece increíble que pudiera haber un paso directo de lo sublime a lo tedioso —de tal modo que pudiera trocarse en éste. Y sin embargo la posibilidad no es tan extraña.

Considérese que lo contrario de lo tedioso es lo divertido, lo rico en cambios, lo colorido. Todo esto falta en lo sublime, aquí no se procura el cambio; es decir, también puede ser procurado a veces, como en lo sublime-musical, pero no está en la esencia de lo sublime, y existe también la sublimidad en la que reina un tono único. Se ha aducido para ello el ejemplo de la calma en alta mar, donde ni el movimiento propio ni el contraste entre tierra y agua introducen una multiplicidad; podría citarse también el ejemplo del desierto y quizá también las nevadas planicies nórdicas.

En estos ejemplos se percibe de inmediato la situación limítrofe entre lo atractivo sublime y lo indiferente monótono: es como si bastara un paso para ir de uno a otro. Lo que supone un serio peligro para lo sublime estético. Pues en lo tedioso está superado

sin esperanza, ya que carece de lo que encadena, de lo que atrae misteriosamente y de lo abismal.

Desde luego, se ha mostrado ya como un error el entender, a la manera romántica lo grande-dominante de lo sublime como algo infinito. Pero esto no excluye que en ciertos casos se trate en verdad de un infinito —cuando menos en la representación. O en aquello que ésta toma por infinito, es decir, todo lo muy grande, sin que importe que sea extensivo o no. Los ejemplos del mar en calma, el desierto y la planicie nevada son de este tipo. Pero aquí no cabe la menor duda de que infinitudes de tal tipo, "malas" según Hegel, son por completo infinitud tediosa.

No se salva uno de la maldición del tedio cuando se trata de apresar los objetos más altos y se aduce su sublimidad en contra del tedio: también Dios se hace tedioso cuando se toma su infinitud con demasiada precisión, es decir, cuando ya no se lo ve a partir de la nostalgia viva de la persona piadosa; así, por ejemplo, en Dostoivesky, donde los bienaventurados, sentados en el cielo, alaban a Dios por mil años, después por otros mil y así *in infinitum.*

Platón vio este peligro de lo sublime en la eterna seriedad de la literatura trágica de su época. Puso al final de su *Simposio* la conocida exigencia de que el escritor trágico debiera ser a la vez cómico. No hay nada que, como lo cómico, de una vida y un movimiento coloridos a la seriedad monocorde. Y es natural, pues la vida humana es así. Shakespeare demostró que la exigencia no es utópica.

Lo de más peso entre los problemas limítrofes de lo sublime es lo cómico o, como se expresa con mayor frecuencia, lo risible. "Sólo hay un paso de lo sublime a lo ridículo", ésta es la forma en que todos conocen la relación limítrofe de que se trata. Y tanto en la vida como en las artes se convierte en objeto de burla de aquellos que, no siendo creadores, "oscurecen lo radiante y arrastran lo sublime por el polvo". Así trabajan la caricatura, la sátira, la parodia, el trasvestismo, y aún, en la vida, el hombre de ingenio. Todos ellos ponen fácilmente de su parte a los que hacen reír, y lo sublime desaparece, se olvida, se suprime. Piénsese en Eurípides en el mundo inferior, tal como lo pinta Aristófanes (ληχύτιον άπώλετο…). En la escena de la imitación en *Enrique IV:* parodia de Falstaff al rey.

Esto sólo es posible cuando lo sublime mismo da el punto de partida para ello, es decir, muestra su flaco. Pero ¿cómo puede darse un lado flaco? Esto significa que algo falla. ¿Por qué falla

con tanta facilidad lo sublime? ¿Tiene las mayores pretensiones? ¿O es sólo que el hombre se deja engañar fácilmente y quiere representarlo con fuerzas insuficientes? ¿Es quizá insensato querer realizarlo en la propia vida? Habría que contestar afirmativamente a esto último: si alguno quiere revestirse de una dignidad que no tiene, se convierte en risible de inmediato; otro quiere dar muestras de fuerza y segundad, que fallan a la primera prueba.

Y sin embargo, lo sublime nos rodea en mil formas. Ya la naturaleza está llena de ello. ¿Por qué no falla la naturaleza? Porque no empieza con pretensiones como el hombre y porque en ella sólo cuenta lo auténtico y verdaderamente cumplido. Sólo el hombre falla en lo sublime. También en las artes, en la representación.

¿Por qué sólo hay un paso de lo sublime a lo ridículo? Porque la pretensión de lo sublime es la más alta y más amplia. Tal pretensión es la que falla más fácilmente; aquí la posibilidad de desbarrar es mayor.

Ahora bien, la esencia de lo cómico consiste justo de este desbarrar —de lo importante y mortalmente serio a lo fútil y banal. Esto significa que lo dominante-grande muestra ser de pronto, cuando menos se lo espera, algo común y pequeño. Así, cuando Diógenes le dice a Alejandro: "no me tapes el sol"; lo sublime que aquí se hunde es la "majestad".

Quizá no exista ninguna grandeza humana y trágica que pueda escapar al desbarrar a lo ridículo, en todas partes puede surgir fácilmente lo pequeño por una rendija. ¿O existe quizá algo sublime, creado por el hombre, que escape a este peligro?

Lo hay, sin duda: en las artes no figurativas, en la música y la arquitectura. También aquí hay debilidades y fallas formales, pero se adhieren al primer plano —mejor dicho, a los estratos externos—, y en el peor de los casos son fracasos, pero no tienen un efecto cómico. La razón estriba en la neutralidad del tono y de la forma material, como también en la indeterminación de la expresión musical y arquitectónica, ninguna de las cuales es expresión temática y de contenido, sino que sólo mediatizan la dinámica anímica; desde luego, no únicamente lo hacen con mayor fuerza e inmediaticidad que otras artes, sino con mayor perfección, lo que es posible justo sólo por la heterogeneidad de su material.

Todavía queda algo por señalar. Para la literatura de gran estilo y heroica resulta en realidad un peligro terrible este tercer fenómeno limítrofe de lo sublime. Está amenazada en su más pro-

funda esencia por el trueque inesperado de lo sublime en ridículo; y difícilmente puede defenderse —ni aun por la autenticidad y satisfacción plenas—, porque al burlón ingenioso o vulgar siempre le es posible proporcionar, mediante una ligera falsificación de lo trágico, el faltante punto de partida de lo cómico. El ejemplo de Aristófanes le es muy cercano.

¿Existe un remedio para ello? ¿Puede preparárselo activamente? Sí, sí existe un medio infalible, pero exige un poder literario de alcance extraordinario: el escritor trágico puede encontrar por sí mismo lo risible limítrofe y aunarlo al aspecto negativo de lo trágico; con ello, le mella el arma, la emplea de modo que no se dirija a lo sublime —y así aumenta lo trágico, al hacer que el héroe trágico soporte además de todos los infortunios y penas la burla, la pesada maldición del ridículo.

Un testimonio de gran estilo son las escenas de bufones en el *Rey Lear;* el bufón dice al rey: "cuando alargaste a tus hijas la vara y te bajaste los pantalones". En general, los "bufones" en Shakespeare; y en todo Shakespeare casi en cada pieza trágica. Por ello no puede cambiársele: ha tomado ya lo risible, con lo que limita lo que de sublime hay en él, y lo ha expresado con fuerza mayor que la podría emplear el más malicioso burlón. Obsérvese aquí de nuevo la ley platónica de la unidad de lo trágico y lo cómico.

CAPÍTULO 33. Lo *gracioso y sus subgéneros*

a) Los *opuestos a lo sublime*

Ya arriba se mostró cómo dentro de lo bello en general, lo sublime está en clara oposición a toda una serie de valores estéticos y de géneros especiales de valores (cap. 30a): a lo gracioso, lo atractivo, lo idílico, lo amoroso y lo amable; más allá de ello a lo bonito, a lo chistoso, lo grotesco, lo fantástico y lo divertido. La serie se diferencia aún más. Pero lo más importante es que no es ni la única ni homogénea en sí.

Hemos visto que lo sublime toma una cierta posición especial dentro de lo bello en general —por su peso, pero también por su carácter único. A esta posición especial corresponde ahora que tenga, en una relación de contrarios multidimensional, opuestos de tipo y peso muy distintos. Cada opuesto forma todo un grupo. Pero basta con caracterizar a cada uno de ellos por su representante más conocido. Aquí se distinguen de acuerdo con ello cuatro

dimensiones de oposición, cuyo extremo común lo forma lo sublime; así, pues, lo sublime está en oposición a:

1) lo cotidiano, habitual, neutral, que no se destaca por nada;
2) lo ligero, pequeño, insignificante, sin importancia, delicado —aquí habría que añadir, quizá, lo idílico; con mayor seguridad lo bonito y lo chistoso;
3) lo gracioso y sus especies: lo atractivo, lo amoroso y lo amable y más allá también lo divertido, lo grotesco y lo fantasioso;
4) lo cómico; entendido en sentido amplio, con sus géneros especiales, lo chusco, lo risible y lo humorístico.

De lo cómico se tratará en especial. Forma quizá el terreno de problemas estéticos más difícil y por ello debe hacerse a un lado hasta haber terminado con lo más sencillo. El primero de los llamados contrarios, lo "cotidiano" y habitual no necesita ser tratado aquí, porque no tiene ya una nota estética, sino que es neutral frente a los valores estéticos. Interés directo sólo tienen aquí los dos contrarios medios a lo sublime: lo "ligero" y lo "gracioso", ambos con sus formas especiales, que por lo demás se tocan de muy cerca.

Por lo que se refiere al primero, es lo contrario a lo "importante y grande" en lo sublime. Este aspecto fue tomado tan en serio por algunos estéticos, que contaron como parte de la oposición aún a lo "gracioso" (E. von Hartmann). Se pensaba que en tanto que lo sublime era lo prepotente y descomunal, lo gracioso era "lo impotente", es decir, aquello que de alguna manera resulta pequeño y débil; y en tanto que se eleva la vista para mirar lo sublime, hay que bajarla hacia lo gracioso.

Si se ve con más precisión esta relación, se encontrará que se mezclan aquí dos dimensiones de oposición, la segunda y la tercera: la de lo sublime frente a lo ligero, pequeño y delicado y frente a lo gracioso y amable. Ya debería ser evidente que no son idénticos porque la diferencia de tamaño difícilmente puede ser determinante de que algo tenga gracia y atractivo —cuando menos no donde importa más: en los hombres, tanto en su aspecto corporal como anímico (y de hecho son sólo dos en uno). Lo "delicado" es tan opuesto a lo sublime como lo gracioso, pero es otra oposición. Por ello está en otro terreno axiológico que no es el del grupo de valores de lo gracioso.

El paralelo con lo cómico podría hacer pensar que debería haber una relación entre lo sublime y lo gracioso como la hay

con lo risible. En ese caso se trataría de otro fenómeno limítrofe de lo sublime: debería haber entonces un paso directo de lo sublime a lo gracioso, un trueque, como también el fenómeno de "un solo paso". Nada de ello existe. No hay un paso continuo de lo sublime a lo gracioso, para no hablar de un trueque alevoso de lo uno en lo otro. Y no lo hay, porque aquí existe una relación de oposición más brusca y pura.

Esto puede fundamentarse aún más: en esta oposición hay algo negativo, excluyente —algo que se acerca a la relación de contradicción: lo sublime excluye lo gracioso como tal, y lo atractivo o amable del comportamiento humano excluye por su parte lo sublime. Si se plantea a la intuición se ve de inmediato el momento excluyente en ambas partes. Este peso de lo contradictorio hace imposible el paso y el trueque. Con ello supera también la sospecha de una relación limítrofe: lo sublime no está amenazado desde el lado de lo gracioso, nada se esfuerza por penetrar en sus dominios y nada penetra en ellos. Considérese también que lo sublime permite cuando menos un momento de lo opresivo —y de lo negativo en general. Lo gracioso lo excluye de modo radical. Ha quedado superado.

Decir en qué consiste lo gracioso es imposible y todavía lo es más decir en qué consiste lo sublime. Allí puede señalarse cuando menos el momento fácilmente apresable de la "grandeza", aunque no sea tan sencillo decir de qué debe consistir, cuando se subordina lo cuantitativo. A partir de la oposición entre lo gracioso y lo sublime se ha concluido que debería tratarse aquí de lo "pequeño", pero con ello se confunde lo gracioso con lo delicado y bonito —como ya se señaló. Así, pues, a partir de aquí no puede lograrse ninguna determinación esencial de lo gracioso.

b) *Orientación hacia la esencia de lo gracioso*

También se podría renunciar ahora al intento, pues la cuestión no es que todo lo bello debe ser algo sublime o gracioso; existen más bien muy diversas clases de belleza —en el teatro, en la novela, en la arquitectura y la pintura, en la música y en la vida ... Ya se señaló así antes. Pero a pesar de ello queda algo que ahora se plantea como problema: la peculiar oposición misma a lo sublime.

Esta oposición no se ha valorado aún por completo. Y como los intentos hechos hasta ahora pueden considerarse como fracasados, hay que plantearlo de otra manera. Existen para ello tres posibilidades. La primera consiste en la descripción directa, la

segunda en la investigación acerca de "dónde" aparece lo gracioso (en qué artes, etcétera); la tercera en la pregunta acerca de en cuáles estratos del objeto estético está enraizado lo gracioso.

Quedémonos por lo pronto en la descripción. Lo "gracioso" significa lo "que tiene gracia" y, a saber, una gracia que atrae. Esto es lo que se mienta. Ahora bien, ¿qué nos parece atractivo en un paisaje? Es fácil de decir cuando se está frente a un paisaje agradable o una pintura paisajista y se pueden señalar particularidades; pero difícil cuando sólo se dispone de conceptos.

¿Acaso debe el paisaje salir al encuentro de las necesidades del hombre para ser gracioso? Difícilmente, pues con ello caeríamos en una relación de utilidad. Pero si digo que es porque respira paz y alegría, estoy igual que antes y debo preguntarme qué provoca la impresión de paz y alegría.

A ello puede responderse: un terreno suavemente ondulado, huellas humanas en la figura de casas, granjas, caminos, un curso de agua, o el espejo reluciente de un lago, el atractivo cambio de bosque, campo y pradera, encima un cielo de verano con blancas nubéculas pasajeras... No cabe duda de que se oye algo de la gracia del paisaje. Pero ¿es esto generalmente válido para lo gracioso? No puede ser; es sólo un caso especial, cuando mucho un tipo de paisaje gracioso. A lo sumo, es el momento del cambio de gran generalidad. La verdad debería ser: lo gracioso es individual, distinto en cada caso. Y esto no es algo nuevo en él. Es común a todo lo bello.

¿Es muy distinto en un rostro gracioso? ¿Qué nos parece aquí atractivo? El encanto de la expresión, una media sonrisa, quizá una mirada plena, quizá los párpados entrecerrados... Es evidente que puede ser algo muy distinto, hasta puede ser, en un mismo rostro, el cambio de lo distinto, que tiene el efecto de vivacidad interior, de multiplicidad, de riqueza ...

Y con ello sólo se ha dicho lo menos. La verdadera gracia de un rostro o de un hombre está en lo que aparece anímicamente a través de los rasgos. Con ello entramos de inmediato en la región de los valores éticos; esto no puede prevenirse en lo gracioso estético, pues de hecho ciertos valores éticos son condicionantes de lo gracioso; también podría decirse "fundamentantes" (cf. cap. *28 c)*. Nada tiene de sorprendente. Por doquier se presuponen como fundamentantes, siempre que se trata de belleza en el hombre o en situaciones humanas.

Pero es imposible relacionar firmemente valores morales particulares, como fundamentantes, con lo gracioso; pues siempre

son otros, una vez la sobriedad, la humildad, la inocencia, otra vez el orgullo, la postura digna, y también la rectitud, la sencillez, la naturalidad.

Y tampoco necesitan ser valores. También los disvalores pueden ser aquí fundamentantes, por ejemplo, el miedo, la angustia, la inseguridad, la necesidad de protección. De la expresión de este algo negativo puede salir un atractivo más fuerte, además del atractivo moral otro precisamente estético. Pues su expresión exige participación, ayuda activa, obra como un momento de la amabilidad.

Al parecer hay algo más que ganar por medio de la descripción de fenómenos en el terreno de lo humano-gracioso que en el de lo humano. Quizá porque aquí se nos señala a partir del fenómeno mismo la relación del aparecer. Con ello estamos muy cerca del segundo punto de la investigación: dónde se presenta lo gracioso en las artes. Lo mismo preguntamos con respecto a lo sublime. Y allí resultaron diferencias en las artes.

Resultan también con respecto a lo gracioso. Por ejemplo, aquí no debe quedar excluido ningún arte. También los ornamentos pueden ser graciosos, atractivos, seductores; lo mismo que también las construcciones pueden tener en algunos casos un efecto gracioso, en especial las pequeñas, que se insertan armónicamente en el paisaje. La escultura conoce lo gracioso en la postura y expresión de sus figuras —desde el encanto de Afrodita hasta el flotar de la bailarina (Kolbe).

Pero en el terreno de la pintura tiene lo gracioso un espacio de juego mucho mayor. Esto por una razón profunda: la gracia juega en el campo de lo sensible; sean cuales fueren los valores fundamentantes que tenga tras de sí, la gracia misma es asunto del aparecer, pero la pintura lo apresa todo de modo directo en lo sensiblemente visible. Puede retener cualquier expresión facial, aun la más fugaz, y puede dejar aparecer todo lo que pueda reflejarse en los rasgos humanos. Pero con todo no es tanto este contenido tan humano lo que forma lo gracioso, sino el juego sensible de las formas y colores mismos y su potencial en el aparecer como tal.

El contenido se despliega con mucha mayor fuerza en la literatura. Pero también allí recae el peso, en última instancia, sobre el aparecer: lo amable, fino, clásico aparece en la postura de las personas y este "aparecer", del que depende únicamente el valor estético, es de modo evidente algo sensible aún. La gracia de Susana (en *Fígaro),* el tipo fascinante de Filina aparece en el

suceso narrado o representado —no de modo tan intuible sensiblemente como en la mímica pintada, pero con la ventaja de que no se limita al momento, sino que puede seguirse en su despliegue temporal. Esta es una gran ventaja en la gracia humana. Por ello puede competir, en cuanto a efecto, la literatura con la pintura en el dejar aparecer rasgos tan sutiles como lo atractivo, seductor o encantador, aunque no alcance la plena cercanía sensible de esta última.

Finalmente, la música: está en su elemento donde se dan matices anímicos que pueden apresarse sin un contenido determinado. La delicadeza más fina, el florecer y henchir, el calor, la claridad, la iluminación, lo alegre y lo puro —sabe dar a todo su expresión adecuada en su juego de formas absolutamente libre, que no conoce límite en el matiz de lo dinámico.

Si comparamos este resultado con la situación de lo sublime, tenemos el cuadro siguiente: sólo la música desempeña el mismo papel con respecto a lo sublime y lo gracioso, al otorgar a ambos los efectos más elevados y diferenciado. En la literatura el logro es algo desigual: sólo da lo sublime en la forma limítrofe de lo trágico, en tanto que desenvuelve lo gracioso en todas las formas humanas. La escultura muestra claramente un peso mayor en el platillo de lo sublime, la pintura en el platillo de la gracia. La arquitectura es capaz sobre todo para lo sublime y puede elevarse a valores extraordinarios. En cambio, la ornamentación, en alguna de sus ramas, es muy capaz para lo gracioso (agradable), pero nunca para lo sublime.

Así se ve que si colocamos hasta arriba la misma y descendemos, pasando por la poesía y la plástica, hasta la arquitectura y la decoración, nos movemos en una línea de separación creciente por lo que respecta a la capacidad artística para lo sublime y lo gracioso. Ya se señaló que esto depende de la cercanía o lejanía de las artes respecto a lo sensible —como se vio primero claramente en la pintura.

La pregunta ulterior es cómo interpretar este fenómeno de divergencia. Para ello deberemos introducirnos en el tercer problema anunciado que se refiere a la participación de los estratos en lo sublime y lo gracioso en la obra de arte.

c) *La preponderancia de los estratos externos*

Así, pues, ¿en qué estratos del objeto está lo gracioso? Esta pregunta debe entenderse aquí exactamente del mismo modo que con respecto a lo sublime: no se trata, desde luego, de aislar estratos

particulares y ver en ellos solos la sede de lo gracioso —lo que sería un contrasentido—, sino en qué estratos participa especialmente lo gracioso. Esta es una pregunta con sentido y es respondible.

Recuérdese el caso de lo sublime (cap. 32 *a):* allí el peso mayor y decisivo lo tienen los estratos internos del objeto. Lo superlativamente grande es y sigue siendo del trasfondo, en algunos casos hasta ideológico; lo negativo que hay en ello —tan comentado desde Kant— no consiste más que de la falla de lo sensible ante ello.

Ahora bien, esto es distinto en lo gracioso y sus subespecies y aquí encuentra ese punto que la estética buscó durante largo tiempo en vano, aquel que determina de modo verdaderamente positivo la oposición a lo sublime: en lo gracioso el peso mayor está en los estratos externos del objeto: depende de las regiones más superficiales —no sólo del primer plano, pero sí esencialmente.

Así, en la literatura, lo atractivo y amable de las figuras no depende del estrato del destino, ni tampoco del de el carácter y sus secretos, y sólo en mínima parte del de la situación y acción, sino manifiestamente del estrato colocado detrás del primer plano, el del movimiento y la mímica de las personas, su postura exterior y su manera de hablar. Es aquel estrato que es co-realizado en el teatro porque se dirige de inmediato a los sentidos —con mayor precisión a la fantasía sensible. Esto se entiende sin más cuando se recuerda cuán grande es el papel de la gracia en ella. Pero aquí se enraízan también valores como lo suave y lo dulce, lo encantador y lo seductor —ante el umbral de la sensibilidad y, sin embargo, penetrando ya en sus dominios.

Me parece que ésta es la primera determinación, y hasta ahora la única afirmativa, de lo gracioso a que haya llegado la estética. Sólo pudo alcanzarse por la diferenciación de los estratos en la construcción del objeto estético que se introdujo por primera vez. Sin ella careceríamos de cualquier instrumento para apresar tan siquiera el problema de lo gracioso. La confirmación puede darse en todos los terrenos del arte, tal como se hizo en la literatura. Por lo demás, no ha quedado agotada con lo dicho: tenemos la poesía lírica con su caudal de imágenes sensibles, en las que desempeñan un papel considerable las formas especiales de lo gracioso.

Acto seguido, es la pintura la que proporciona el testimonio más fuerte. Pues es el arte en el que lo sublime retrocede fuertemente —no porque carezca de los necesarios estratos profundos, ya que sí los tiene, como lo demuestran algunos retratos—, sino

porque se inclina a ponerlo todo en la alegría sensible del color y la luz. Este rasgo de primer plano es poco propicio a lo sublime. Pero corresponde muy bien a lo gracioso: pues lo amable y atractivo juega en el plano de la visibilidad y ésta domina la pintura como a ningún otro arte. Lo mismo puede decirse de cualquier tipo de lo atractivo: lo floreciente, lo embelesador; sólo el ojo está lo bastante abierto a estas seducciones. En el detalle pleno, concreto, que importa aquí, la literatura no puede seguir a la pintura, aunque tiene la ventaja de la sucesión temporal y del cambio de momentos en el objeto. La sonrisa de la Monalisa sólo puede pintarse.

Recuérdense ahora las líneas divergentes en las artes con respecto a lo sublime y lo gracioso: como la música tiene capacidad para ambas; en cambio la arquitectura y la ornamentación se dirigen unilateralmente a uno u otro. Esta divergencia se basa evidentemente en el muy diverso dominio de los estratos en las artes.

La música goza para ello de una libertad única: puede hacer surgir lo más profundo y más del trasfondo hasta la comprensión, pero esto no le interesa —y puede hacer resonar lo más ligero y atractivo en una serie tonal que arrebata de inmediato. Esto es aquí tan esencial que en la "gran música", a saber, en las obras de varias partes, se ha formado el uso de un cierto cambio entre lo sublime y lo gracioso: tal es el sentido de las partes intermedias de sonatas y sinfonías en las que se introducen scherzos, minuetos, etcétera; en tanto que en los extremos, en especial en el "primer movimiento", muestran por lo general más el tipo de lo sublime.

En esta libertad de la música —en primer lugar de la pura—, enraizada a su vez en su indeterminación objetiva, descansa su maravillosa capacidad para poder acompañarlo todo y rodearlo con la expresión del estado de ánimo correcto, cualquier cosa que sea propia de la vida humana. Por ello, en la ópera seria y en el oratorio lleva lo sublime espiritual a una comprensibilidad y vivencialidad tan sin esfuerzo, como en las canciones ligeras, las danzas, las operetas a lo gracioso y amable, suave y alegrecálido … La música puede dar preferencia, a voluntad, al grupo de estratos internos o externos. En tal medida es un arte más universal que los otros.

Se había mostrado ya además que, dentro de ciertos límites, la escultura tiene también la capacidad para ambos extremos —aunque con un peso mayor sobre lo sublime. Muestra pues la

preferencia opuesta a la de la pintura. ¿Puede decirse que también esto descansa en una preponderancia de los estratos internos? Cuando se vuelve la mirada al ejemplo clásico de las esculturas de los dioses griegos con su sublimidad dominante, habría que responder afirmativamente. Pues aquí el estrato del que surge lo que aparece es el de la conciencia religiosa. Pero puede decirse que la escultura puede hacerlo también de otro modo —sólo que no con la soberanía de la música. No puede apresar con tanta facilidad lo efímero y ligero, pero cuando lo hace, puede retenerlo. Así, pues, puede trasladar también el peso a los estratos externos.

La situación de la arquitectura es muy instructiva a este respecto. Una construcción es, como gran obra, siempre algo importante y en esa medida rechaza lo gracioso; mientras que, por otro lado, la tendencia a lo monumental —es decir, a lo sublime— se introduce ya en construcciones relativamente pequeñas. Cuando menos puede expresarse en particularidades, en portales, escalinatas, patios de casas patricias... Lo gracioso, por el contrario, sale rara vez y sólo ahí donde la base es una inclinación a un estilo popular, el ajuste a un paisaje o aun una imagen urbana de efecto idílico. De cualquier modo es posible —en las granjas y casas típicas, etcétera.

La última confirmación de la ley la da la ornamentación, de la que ya vimos que no toma en cuenta lo sublime. Carece de estratos más profundos que pudieran aparecer, se agota en el libre juego de formas. Y es característico de tal juego que muy bien puede ser "gracioso", tener un atractivo sensible que puede despertar directamente el impulso a jugar con la forma espacial. Tenemos, pues, aquí el extremo. Aquí lo gracioso está directamente en el primer plano. Pues no existe un auténtico trasfondo.

CAPÍTULO 34. *Problemas laterales de lo gracioso*

a) *Compatibilidad de lo sublime y lo gracioso*

Las cuestiones principales de los valores estéticos van acompañados por un cúmulo de problemas laterales. Vista con precisión, la situación es ésta: que no estamos muy seguros de los problemas principales en cuanto tales. Podría ser que un día resultara que la comprensión de lo sublime y lo gracioso no fuera suficiente y que tampoco sus conceptos y los fenómenos correspondientes fueran los centrales para lo que aquí se trata. Entonces podría suceder lo que ha sucedido en terrenos de investigación muy retrasados: que los verdaderos problemas principales se desarrollaran

a partir de los problemas laterales o marginales inadvertidos. Pero no es posible adelantarse. Lo único que se puede hacer es sondear los problemas laterales por mor de sí mismos, por si se presenta el caso.

El primero de ellos es si y en qué medida son compatibles los valores estéticos contrapuestos; dicho de modo concreto, si uno y el mismo objeto estético puede ser a la vez sublime y gracioso.

Hay dos razones por las que se espera aquí una respuesta afirmativa: primera, hay artes que son capaces tanto de lo sublime como de lo gracioso como ya hemos visto; sobre todo, la música y la literatura —pero también las otras artes en medida más modesta. No se ve entonces por qué no podría producir ambos en una misma obra de arte. Y segunda: en la vida —y a veces en la naturaleza— ambos se unen con frecuencia en un objeto. La lucha y esfuerzo de un hombre pueden ser sublimes en verdad, sobre todo cuando tiene que vencer grandes obstáculos; sin embargo, puede rodearlo la amabilidad de una vieja cultura y la soberana alegría de un ser sereno, que si bien contrastan con aquella seriedad no se le oponen. Pero esto dice aún poco. Se trata más bien de cómo se configura la relación principalmente para las artes.

No puede desviarse el problema a otro carril. Esto sucede, por ejemplo, cuando se supone la relación entre "gracia y dignidad" —corriente desde Schiller, pero distinto al que buscamos. Pues la dignidad sólo está emparentada con lo sublime y se toma falsamente por una de sus variedades. La dignidad es desde luego un problema demasiado exclusivamente ético para meterlo aquí; además los teóricos la han entendido demasiado como "conciencia de la sublimidad propia", donde la conciencia de sí pasa peligrosamente a ser reflejo y culto a uno mismo.

A primera vista, lo sublime y lo gracioso parecen excluirse. En la medida en que su objeto es sublime no es gracioso y en la medida en que es gracioso no es sublime. A lo uno le pertenece la importancia, a lo otro la ligereza, a lo uno lo duro y estricto, a lo otro lo suave y atractivo.

Pero existen objetos de mayor amplitud en su esencia y mayor multiplicidad. El hombre es de este tipo y lo mismo un trozo cualquiera de la vida humana, sobre todo cuando muestra algunas relaciones de diverso tipo entremezcladas. Los objetos de este tipo bien pueden ser sublimes en un aspecto y en otro graciosos. Un hombre puede tener la más fina amabilidad en su trato con sus semejantes y, sin embargo, ser verdaderamente magnífico

por sus planes, empresas y por la energía para realizarlos; éste es un caso frecuente en épocas de gran cultura, ya que se dan grandes tareas vitales, por ejemplo, políticas, que no pueden llevarse a cabo sin una cierta gracia del ser exterior. Y un trozo de vida humana, como el que presenta el escritor en una novela, puede estar, como totalidad, lleno de atractivo y gracia y sin embargo permitir reconocer en su profundidad la línea sublime de un destino mayor, personal o histórico.

Si se reflexiona con mayor atención sobre lo que significa esta relación, hay que conceder que con alguna verdad vital así debe ser en las artes figurativas. Pues en la vida se da todo mezclado. Pero aquí no debe olvidarse que el arte de la representación sólo empieza con el corte, la omisión y el aislamiento, es decir, con una simplificación que consiste en librarse de esta mezcla y dejar así que se presenten plásticamente aspectos y conexiones particulares.

La consecuencia es ésta: en las artes la unión de lo sublime y lo gracioso debiera ser siempre limitada. Cuando menos plantea exigencias al artista que no son fáciles de satisfacer; lo mismo que al espectador que debe aportar para la recepción de tales obras una mayor madurez vital y una generosidad muy desarrollada del corazón.

Con ello no se ha solucionado fundamentalmente el problema de la compatibilidad de la sublimidad y la gracia. Pero sí se ve ya cómo solucionarlo y en qué basarse para ello. Volvemos aquí a nuestra tesis fundamental sobre lo bello: que éste descansa en una relación entre la estratificación y el aparecer.

Ya se mostró cómo, en realidad, la diferencia principal entre lo sublime y lo gracioso es una diferencia de profundidad en la serie de estratos del objeto: lo sublime, cuando se da, se enraíza en los estratos internos del objeto, lo gracioso por el contrario en los externos. Allí descansa también la compatibilidad de ambas: si las dos tuviesen su raíz en el mismo estrato, tendrían que afectarse mutuamente en la manera de aparecer de este estrato, pues en el mismo objeto lo mismo no puede ser a la vez sublime y gracioso o magnífico y atractivo, pero sí lo esencialmente distinto. Así, pues, algo puede ser muy bien sublime en su profundidad y gracioso en la superficie —pero no a la inversa. Y esto es tanto más posible cuanto más estratificado está el objeto, mientras más separados están en él los estratos portadores de lo sublime y lo gracioso.

Por ello, tal unión es relativamente fácil en un hombre,

siempre y cuando tenga el individuo las condiciones para ello, lo mismo que en la presentación literaria de una personalidad o del destino humano correspondiente. Pero justo por ello es fuertemente obstaculizada en objetos mucho menos estratificados, tanto en la naturaleza como en el arte, y se hunde al final en un mínimo, como en la escultura; o en una cercanía externa como en el paisaje. El que esto pueda tener aún efecto como contraste deliberado no cambia nada en ello.

Con esta solución debiera quedar terminada una vieja querella. Que haya podido durar tanto se debió a que ninguna base anterior daba el punto de partida para una solución fructífera. En última instancia la falta de claridad existente no se refería a la compatibilidad de lo sublime y lo gracioso, sino a la esencia íntima de ambas. Y no era posible aclarar ésta sin la solución adecuada del objeto estético y sus estratos.

Una confirmación cercana de la nueva situación, tal como se ha abierto mediante la teoría de los estratos, está en la gradación de los sentimientos de respuesta del sujeto receptor. Se trata del placer estético, es decir, del goce. Éste puede tener muy distinta profundidad y tiene cierta dependencia con respecto a qué reino de valores fundamentantes (morales, vitales o de bien) le sirven de base. Los valores fundamentantes más profundos pertenecen a estratos más profundos del objeto; por ejemplo, los morales evidentemente a la interioridad característica. Por ello son también los que provocan una participación más profunda del espectador.

Esto significa a su vez que los valores estéticos que se construyen sobre ellos están graduados de modo semejante: aquellos que dependen del estrato más profundo del objeto, son también los percibidos más profundamente, aquellos de los que depende la participación más fuerte del yo; esto quiere decir que provocan el placer estético más profundo, el goce más serio y más rico.

Así, lo sublime se distingue por la gran profundidad del goce y la participación interna —de acuerdo con su propio enraizamiento en la profundidad del objeto. Y la inversa, lo gracioso por un cierto efecto superficial y el goce más ligeramente flotante —de acuerdo con su propio enraizamiento en los estratos externos del objeto.

La unión de lo sublime y lo gracioso en un objeto se hace posible justo también porque los tipos opuestos del placer, tal como se deben sentir en un mismo objeto, pueden evitarse mutuamente porque pertenecen a distintas profundidades anímicas.

Para aclarar esto: los sentimiento heterogéneos ante un mismo objeto sólo se contraponen cuando se refieren al mismo grado de la experiencia anímica. (Se puede muy bien experimentar a la misma persona como atractiva y aburrida... por ejemplo, cuando tiene ideas, pero cae en repeticiones torpes...)

b) *Fenómenos limítrofes de lo gracioso*

Otro grupo de problemas es el formado por los fenómenos limítrofes de lo gracioso. No están tan delineados como los de lo sublime, pero tienen cierto paralelismo. Por lo demás, las dimensiones de la oposición, dentro de las que juegan, son muy diferentes. El paralelismo consiste en un paso imperceptible de lo gracioso a algo contrario o con frecuencia en un súbito cambio. Aquí sólo aclaramos tres de las formas, quizá múltiples, de tal cambio, ya que arrojan luz sobre la esencia de lo gracioso.

Cuando se piensa que gracia, encanto y atractivo de todo tipo están en una cierta perfección formal —sin que podamos determinarla más—, resulta claro que la belleza consiste aquí siempre en la justa medida, o dicho más brevemente, en lo medido en cuanto tal. Esto está en plena oposición a lo sublime, que se enraiza en lo sobresalientemente grande, es decir, en la sobremedida evidente. La sobremedida no es en lo sublime una desmedida, pero sí lo es en lo gracioso: lo opuesto a lo medido y a la noble medida. Por ello resulta destructor aquí, disuelve la gracia; lo que queda es algo informe en vez de la perfección formal.

Ya desde aquí puede verse en qué dirección está el primer fenómeno limítrofe de lo gracioso: en la exageración. Cuando el artista quiere lograr algo especialmente bello con lo atractivo y encantador y lo aumenta hasta no ser ya vitalmente verdadero —o no tener ya un efecto esencialmente verdadero—, trueca lo gracioso en su contrario: Ya no atrae, porque no convence y no convence porque no parece verdadero. Este no-parecer-verdadero es la falsedad vital. Los ejemplos deben explicar lo que esto significa. La caricatura por exageración surge fácilmente de un impulso auténticamente artístico a dibujar en la forma más impresionante que sea posible. Justo donde se trata de matices de valor de lo gracioso es donde con frecuencia se exagera.

Pocas cosas son tan comunes como la exageración del héroe juvenil —su atrayente impetuosidad, su fácil entusiasmo e ingenua caballerosidad. La dosificación correcta de tales momentos esenciales requiere el mayor tacto artístico y también una sen-

sibilidad fina y refinada por una gran experiencia de la vida. De no ser así, nace un ideal que parece vitalmente falso, del tipo de los príncipes de cuento. Ni aun los grandes escritores han sabido evitarlo del todo, el joven Schiller, entre otros.

Un ejemplo paralelo es el tipo de la joven angelical en la literatura romántica de hace cien años (maravillosamente trabajado por Dickens). Estas figuras corresponden a un ideal sentimental, pero parecen vitalmente falsas y ahora nos parecen un tanto risibles; quizá más bien aburridas. Un tercer ejemplo son ciertas *Madonnas* —no sólo en la pintura de fines de la Edad Media, sino también del alto Renacimiento— que consisten de pureza, humildad y piedad insustanciales y por ello tienen un efecto exangüe y casi sin vida. Se necesita cierta buena voluntad para pasarlo por alto —como lo hace el historiador del arte a quien sólo importa el fenómeno temporal.

No es una casualidad que estos ejemplos estén cerca de los de la falsa configuración estética ideal. Los fenómenos del deslizamiento de lo gracioso en lo vitalmente falso y del ideal fallido coinciden en una amplia línea. Es un fenómeno fundamental que tiene dos frentes problemáticos muy distintos.

Otro fenómeno limítrofe de lo gracioso, emparentado con el anterior y que se refiere también a la "representación", es la sobretensión de ciertos efectos sentimentales inmediatos sin estar justificada por una verdadera formación del material. La mayoría de las formas especiales de lo gracioso provocan tales efectos sentimentales y dentro de sus límites están justificados. Es más, la mayoría de estas formas llevan el nombre de tales efectos sentimentales: lo "atractivo", lo "conmovedor", lo "encantador", lo "amable" y aun lo "gracioso" en general; pues no significa cualquier cosa graciosa, sino lo gracioso atrayente.

Pero estos efectos sentimentales tienen la peculiaridad de independizarse fácilmente y salirse del cauce: el artista quisiera aumentarlos en cierta forma y con ello los echa a perder. Cuando menos, eso es lo que sucede cuando un sentido de la forma y el tacto para la matización más fina no cuida del mantenimiento del límite correcto. Entonces lo conmovedor se convierte en sensiblero, lo suave, tierno y dulce en dulzón, lo mimoso y blando en afeminado, lo sensible en sentimentalidad, es decir, en una especie de nadar en los sentimientos por ellos mismos. Y cuando la extralimitación en una de estas direcciones resulta muy notable, surge en vez de una obra de arte una caricatura, es decir, el *Kitsch.*

El *Kitsch* no es otra cosa que el deslizamiento de una voluntad artística que carece de los medios para formarse, pero trata de imponerse, de lograr por la violencia un efecto determinado que flota ante ella, desviándose de la forma cumplida. Esto sucede con mayor facilidad cuando se trata de efectos sentimentales conmovedores o fuertemente expresivos. El *Kitsch* es tan peligroso y disolvente en las artes porque es inescrutable para quien carece de un sentimiento certero para la forma y la medida; por ello puede deslumbrar aun a grandes círculos de hombres y echarlos a perder estéticamente.

Por lo demás, el *Kitsch* sólo amenaza lo gracioso y lo emparentado con ello, no lo sublime. Pues éste cae, cuando se vacía, en el aburrimiento o la comicidad. Lo gracioso se expone más al diletantismo, al intento con poder insuficiente. También puede expresarse así: está peor protegido ante el mal uso de lo externo y relativamente enseñable de las artes. Pues justo lo enseñable puede ser mal usado.

El *Kitsch* está representado de modo muy diferente en las artes. Su concepto se originó en la pintura, en la que domina el grupo de valores de lo gracioso. Aquí se presenta como un poder puramente pictórico defectuoso: la incapacidad de apresar lo visible de modo verdaderamente original. La carencia del poder-ver es remplazada por un contraste de colores plano, artificial, inventado —que tiene un efecto no natural, dulzón y plano. El *Kitsch* puede florecer también en la literatura y en la música. En la primera, por el tratamiento del material (en la novela vulgar), en la última, por la falta de elaboración más estricta a favor de un efecto sentimental particular. La más indefensa al respecto es la ornamentación, ya que aquí se trata del puro juego de la forma, sin trasfondo que pudiera aparecer en ella. Esta libertad es peligrosa, desvía también al capricho sin talento. Piénsese en el *Jugendstil*.

En tercer lugar tenemos un fenómeno limítrofe de tipo muy distinto. Está en la conciencia o aun en lo deliberado. Se distingue de modo radical de los dos fenómenos limítrofes antes citados: no se refiere a la representación o expresión de lo gracioso en las artes, sino a lo gracioso en la vida misma, sobre todo en el hombre. De modo mediato se extiende también a la representación artística, en la medida en que se refiere al hombre y a la vida humana; a veces a la literatura, el teatro o la novela y hasta un poco a la pintura.

La gracia y la sublimidad en el hombre se distinguen porque

la primera excluye la conciencia de sí y cuando se hace consciente está a punto de convertirse en otra cosa, en tanto que lo sublime soporta una cierta conciencia de sí, que queda acuñada como dignidad en la postura del hombre. La última sólo es amenazada por la sobreestimación de uno mismo, la presunción, la arrogancia, etcétera, que quedan pronto invalidadas por la maldición del ridículo. La gracia, por el contrario, cuando cobra conciencia de sí, pierde mucho de su encanto y con frecuencia queda destruida. No soporta la reflexión por medio de la conciencia, se disuelve. Toma su lugar la apariencia de la gracia: la afectación.

Donde es más conocido es en el terreno de la gracia femenino-erótica, cuya nota estética no está en duda (cuando es auténtica). Si lo amable y encantador se vuelve aquí consciente, pasa a ser coquetería, es decir, un encanto hecho y deliberado. En tanto mantiene el engaño del inexperto, obra como auténtico encanto; en el instante en que se lo descubre como algo "hecho", se apaga su fuerza. ¡No hay que presionar las palabras! Existe también, naturalmente, una coquetería ingenua y amable ...

La gracia afectada tiene cierto paralelismo con la dignidad (sublimidad) afectada. La única diferencia es que ésta tiene un efecto cómico y aquélla simplemente feo; ésta pertenece a la pose y puede tener así un buen efecto, aquélla no tiene lugar en ningún arte. A partir de aquí se entiende mejor por qué se excluyen gracia y sublimidad. Para unirlas son necesarias una gran envergadura de un objeto y una genialidad multifacética.

c) *Otras oposiciones de valores estéticos*

No quisiera terminar las consideraciones sobre lo sublime y lo gracioso sin lanzar desde aquí una ojeada más amplia, en parte con referencia a estos temas y en parte a los valores estéticos en general. Sin embargo, la situación del problema en la estética parece poco invitadora. No está del todo madura y no puede esperarse algo más que generalidades. Pero hay que decidirse a ello.

La contraposición entre lo sublime y lo gracioso necesita ser más aclarada. Ya se mostró que esta oposición no agota lo bello, ni corta todo el terreno de lo bello. Pero tampoco se trata, como ha opinado un par de estéticos modernos, de que lo bello, que no se inclina ni a lo uno ni a lo otro, consista en una especie de indiferencia ante lo sublime y lo gracioso. Puede suponerse que tal neutralidad no nos diría nada.

Por el contrario, lo sublime y lo gracioso forman una polaridad de dos extremos, entre los cuales puede ordenarse bien lo que lleva el nombre de bello: según su carácter todo se acerca a uno u otro extremo. Pueden aducirse muchos ejemplos: existen desde luego casos de lo bello en que dominan momentos muy distintos —por ejemplo, el de lo dramático y escénico en la obra de teatro, el de lo vivo en la pintura, el del movimiento en la escultura y en ellos resulta externo todo ordenamiento en tal gradación

Esto tiene un efecto engañoso. Uno se pregunta: ¿es meramente externa toda la oposición entre sublime y bello? Difícilmente puede ser así después de que el análisis mostró rasgos estructurales esenciales de ambos. Pero podría ser que hubiera otras polaridades axiológicas y entonces sería posible señalarlas. Sí, bien podría ser que formaran con la primera oposición entre sublime y gracioso un sistema mayor, un sistema dimensional —ya que entre dos oposiciones cualesquiera se extiende un continuo—, y en ese sistema podría ordenarse todo en verdad.

Pero tras alguna reflexión esta esperanza demuestra ser falsa. Quizá los problemas no están aún maduros —como para tantas otras cosas de la estética. ¿De qué "otras polaridades axiológicas" —o aun sólo polaridades estructurales— podría tratarse?

Ahora bien, podría pensarse, por ejemplo, en las cuatro oposiciones a lo sublime —lo gracioso es sólo una de ellas— que ya formaban un sistema multidimensional (cap. 33 *a*). Pero puede verse fácilmente que estas oposiciones: lo ligero, lo cotidiano y lo cómico sólo se oponen objetivamente a lo sublime; si se les aleja este opuesto, se derrumba toda la relación.

A partir de lo cómico podría suponerse que es posible apresar primero una dimensión autónoma de opuestos. Pues su contrapartida estricta no es lo trágico ni lo sublime, sino sólo lo serio en general —dicho de modo negativo: lo no cómico. Podría darse validez fundamental a esta oposición y podría ordenarse mucho en su dimensión. Sólo tiene una falta: es demasiado contradictoria. Esto quiere decir que su contrapartida es negativa y mientras no pueda dársela de algún modo cierto contenido afirmativo, la oposición nada nos dice y no puede utilizársela para la orientación en un reino de valores que consiste de puros valores positivos, y en el que aun los disvalores tienen una determinación de contenido positivo.

Se tropieza uno aquí de nuevo con la vieja calamidad de los

valores estéticos: no pueden apresarse. Y ya puede uno alegrarse si se encuentra un punto de apoyo en general.

Con ello no se agotan las posibilidades. De hecho, nos encontramos en la estética, una y otra vez, con intentos de introducir nuevas oposiciones axiológicas. Por ejemplo, la oposición entre "clásico y romántico" (Hegel y su escuela); desde luego, en vano, porque esta antítesis se refiere sólo a un momento subordinado, ideológico en el fondo y, por ello, no puramente estético y que pertenece más bien al material.

Más en serio podría tomarse otra oposición también surgida del material: lo libre de conflictos y lo conflictivo. Está más justificada en la medida en que tiene una gran cantidad de consecuencias estéticas sobre la forma y la composición. Pero es demasiado estrecha pues sólo puede referirse directamente a la literatura y, en ella, sólo a la épica, la narración y el teatro; muy empalidecida quizá aún a ciertas ramas de las artes figurativas. Sin embargo, si se entiende "conflicto" de manera más general, de modo que pueda entrar en él el efecto de la desarmonía en la música, su concepto se vuelve plástico y extraordinariamente mudo.

Por último, se puede pensar en usar como base la oposición entre lo bello que aparece y lo inmediatamente bello formal, ya trabajada más arriba (en la Primera Parte). Se trata de una oposición muy fundamental: lo bello como "el aparecer de lo uno en algo otro" es algo básicamente distinto de lo bello como "puro juego de la forma". Pero se refiere más a la teoría del objeto estético, su estructura y sus condiciones, y menos al tipo de valor. Más bien lo uno está estrechamente unido a lo otro en la mayoría de los valores estéticos (como ya mostraron las exposiciones de los caps. 17 y 18). Especialmente profundo es el enlace de ambos en la música y la arquitectura. La única excepción es la ornamentación. Pero se trata, justo, de un arte de segundo rango, sin calado.

CAPÍTULO 35. *Donación de sentido en los valores estéticos*

a) *Sobre la necesidad de sentido del mundo*

No quisiera apartarme de estos problemas de estructura y de valor sin dar una nueva ojeada a lo general del valor estético. Ahora puede entenderse en forma distinta que al principio —más ideológicamente y con respecto al todo de la vida humana. Pues

allí desempeñan estos valores un papel único. Podríamos dejar la consideración hasta después de la exposición de lo cómico. Pero ésta se simplifica si se puede presuponer aquélla.

Lo poco que nos pudieron decir las investigaciones sobre lo sublime y lo gracioso acerca de los valores estéticos se refiere a lo especial en ellos. Y esto no lleva muy lejos ya que no pudimos acercarnos más a la diferenciación de los valores. Sobre la esencia del valor estético en general es sobre lo que dice menos. Se lo da ya por supuesto en todas partes.

La verdad es que, por lo que se refiere a los valores estéticos especiales, invocamos sólo el sentimiento axiológico vivo, apelamos a él, lo que nos desvía de nuevo cuando tenemos casos concretos intuitivamente ante los ojos. Esto es válido también con respecto a lo sublime y lo gracioso.

Pero, una vez que se ha considerado esto y se lo ha entendido en su insolubilidad, se puede plantear el problema de otro modo, lo que tiene importancia para el valor estético en general. Pues no es inverosímil que de la investigación de grupos particulares de valores se obtuviera algo para el valor fundamental.

De hecho, aquí tenemos tal resultado. Está en el carácter de donador de sentido tanto de lo sublime como de lo gracioso ... Pero para poder mostrar esto, hay que seguir adelante... hacia la concepción del mundo y lo metafísico. No hacia una metafísica especulativa determinada, pero sí hacia el reino de los problemas metafísicos insuperables.

Uno de los problemas más viejos e irrecusables entre ellos es el del sentido del mundo y de la vida humana. Mientras existe una fe en poderes superiores no se presenta, ya que la fe le da respuesta. Pero si la fe se derrumba, el problema está de súbito allí, como surgido de la nada. Y entonces puede amenazar la vida. Pues ¿quién querría llevar una vida que "no tiene sentido"?

La filosofía platónica lo resolvió, tras la disolución sofista, por medio de sus "ideas": éstas constituyen un reino de la pura perfección y todo en el mundo se orienta hacia ellas, tanto la naturaleza como el hombre; con la única diferencia de que la naturaleza sigue estrictamente las indicaciones de las ideas, mientras que el hombre se aparta por su voluntad de ellas. Pero la donación de sentido está en las ideas. Así puede pensarse mientras no se tiene desconfianza hacia la metafísica teleológica acogida tácitamente.

En realidad, se le dan al mundo dos principios activos finales como base, y el mundo se entiende por analogía con el

hombre: como guiado por el entendimiento y una conciencia activa de los fines. Pues deben "ponerse" fines, a saber, en el futuro, y deben "elegirse" medios para su realización, y esto retrospectivamente a partir de los fines. Sólo una conciencia espiritual puede hacerlo. Es decir, semejante a la del hombre. La vieja metafísica de las ideas naufraga en este antromorfismo encubierto. Y con ella no sólo todas las formas más burdas (quizá teologizantes) del pensamiento, sino también todo el principio optimista: basar la donación de sentido del mundo en principios ideológicos.

¿Qué queda? ¿Un mundo sin sentido? El hombre no puede vivir en un mundo así, cuando menos si tiene conciencia de la falta de sentido. Se busca, pues, otra cosa que pudiera dar sentido. Pero se busca siempre en la misma dirección de la que se fue arrojado. Se mantiene uno en ella forzosamente. Existen dos supuestos que se aceptan tácitamente: 1) se piensa que el sentido sólo puede estar en los orígenes, que posteriormente no puede introducirse en el mundo; y 2) el sentido sólo puede estar en el todo del mundo y extenderse a partir de ahí a la parte, la vida humana, por ejemplo, pero no surgir en una parte y partir de ella hacia el todo.

Estos dos supuestos determinaron durante siglos el pensamiento metafísico. Su efecto fue que se buscara la donación de sentido sólo en principios generales, nunca en la cercanía, en la vida humana y en el obrar y actuar del hombre.

Pero justo aquí se ofrece la oportunidad mayor de solucionar el problema del sentido. Pues los dos supuestos tácitos se arrogaron todas las ventajas. Nuestro sentimiento del sentido y del valor nos dice que existen en la vida innumerables cosas que tienen sentido, en cuanto limitadas y particulares, sin retrotraerse a principios o a un todo mayor.

Así, toda acción moral, todo pensamiento sensato, toda respuesta axiológica adecuada en la vida son puramente por sí mismos donadores de sentido y lo siguen dando. Por sí mismos, esto quiere decir: que no tienen sentido por mor de otro. Así toda benevolencia, toda participación en lo anímico e interior —allí donde el hombre quisiera ser visto y dignificado, todo entender y penetrar, que rompe la soledad helada— tiene ya sentido por sí mismo y da sentido a otro ya que con ello se acalla la profunda necesidad del corazón humano por una plenitud de sentido.

Todo esto es dar sentido a un mundo libre de él a partir de la parte y, a saber, de una secundaria y dependiente. Aquí se demues-

tra que hay una independencia de lo dependiente. Enunciado que la teoría de las categorías puede justificar en general mediante la ley categoría! de la "libertad de la configuración más alta".

Si el hombre mediante sus fuerzas, su sentimiento del valor y ocasional realización en el mundo es *capaz* de la donación de sentido entonces adquiere sentido para él justo la falta de sentido del mundo como un todo: entonces se le ocurre ser el donador de sentido en ella. A un mundo que rechazara el sentido no podría otorgárselo —se le opondría—, pero sí a un mero mundo "sin sentido", que por sí mismo fuera indiferente a él y perfectamente abierto a la donación de sentido.

Es al revés de lo que siempre pensaron los metafísicos: justo un mundo sin sentido es para un ser como el hombre el único mundo pleno de sentido; en un mundo que, sin él, tuviera ya sentido resultaría el hombre, con sus dones de prestación de sentido, totalmente superfino.

Estos dones son sobre todo aquellos que forman su ser ético: el poder de autodeterminación, decisión (libertad), la capacidad de prever (providencia) y de proponerse fines (predestinación), como también la conciencia de los valores (cognifio *boni et malí),* mejor quizá, el sentimiento del valor. También pertenece aquí el don de participación, de comprensión y valorización de lo que sale al encuentro.

Pero no basta con ello. Pues sus dones estéticos, la facultad de poder ver el mundo como algo bello, lo mismo que muchas de sus particularidades, son también eminentemente donadoras de sentido. Y no sólo eso: el crear va de la mano con el poder ver. En la capacidad creadora tiene el hombre el poder de probar, más allá de lo creado por la naturaleza, formas desconocidas —de ponerlas junto a las naturales o más allá de éstas.

b) *Donación de sentido del hombre y del arte*

Ahora bien, todo sentido del mundo depende de valores; de hecho, consiste esencialmente de una referencia, una realización y una comprensión de los valores. Lo que se pudo ver ya claramente a partir de las formas de la donación ética de sentido. Pero la situación no es tal que aquí sólo entraran en consideración los valores morales; también participan las otras clases de valor, las inferiores (por ejemplo, los valores vitales), pero sobre todo los superiores, es decir, los valores que son cuando menos iguales a los éticos: el valor cognoscitivo y los valores estéticos. De estos últimos puede demostrarse que, si bien son menos urgentes y

actuales que los morales, son especialmente fuerzas puras de donación de sentido.

La donación de sentido que penetra en la vida humana mediante el valor estético, no consiste en el fondo más que del sentimiento convincente de estar frente a frente de algo absolutamente valioso —de algo por mor de lo cual ya valdría la pena vivir, sea la vida propia la que fuere. No es poco, ya que no se trata de un interés práctico en lo bello, de ninguna utilización o apropiación, sino únicamente de una alegría en el objeto; o también del placer de vivir en un mundo donde se dan cosas tan hermosas.

Este momento —el más puro donador de sentido— es más rico en valores estéticos que en morales. Y esto se expresa bellamente en la tesis kantiana del "placer desinteresado"; en verdad, quizá constituye su sentido auténtico y último. Aquí no se trata de nada práctico, como en todos los valores morales, cuyas exigencias se refieren a la coexistencia de los hombres.

En el hombre artísticamente creador aumenta considerablemente este tipo de donación de sentido, en la medida en que es quien produce conscientemente algo valioso —y absolutamente valioso. Pero no depende sólo del poder creador. También el vidente aporta la misma donación de sentido a su parte de la vida. Poder "ver" lo bello es mucho: sin el vidente no existe lo bello; y debe ser vidente de un modo específico. Así se relaciona con la relación trimembre en el objeto estético. En esa medida quien aprehende los valores es ya también creador.

Si pensamos que en el mundo existen infinitas cosas "bellas", aun de este lado de las artes y la creación humana, resulta claro en qué medida el hombre estéticamente vidente es donador de sentido en este mundo.

El valor supremo de la vida tiene en sí algo del carácter del regalo. Nietzsche lo mostró en la "virtud obsequiosa", que se asemeja al oro por ser "poco común e inútil, resplandeciente y suave de brillo", "se obsequia siempre". Estas cuatro determinaciones se ajustan precisamente a los valores estéticos. También ellos son "poco comunes e inútiles"; y elevan todo lo que participa en ellos a algo poco común e inútil. Esto último significa que ya no sirven a ningún fin. Pero lo primero afirma la rareza; pues a lo bello pertenece la mirada pura del vidente que es mucho más rara de lo que pudiera creerse. No todos los que se entusiasman con lo bello saben "verlo" en realidad. No todo placer es placer estético y con frecuencia resulta difícil distinguir si lo es

o no. Existen muchas fuentes de falsificación del placer estético por otro. Y en correspondencia con ello existen muchas posturas seudoestéticas de las que se hablará enseguida.

Lo mismo sucede con el "resplandecer" y la "suavidad de brillo" y, por último con el "obsequiarse". Nada es tan característico del valor estético como el que nos caiga en suerte, como un regalo del cielo —como nos caen en suerte la felicidad y la misericordia y el amor de los hombres. Por lo común se da también en ello el momento de la sorpresa; pues lo que se le abre al hombre artísticamente, no es algo que venga cuando se le llama, sino que lo sorprende cuando no está presente.

Se trata de cosas para las que sólo se puede apelar a la experiencia estética del hombre abierto al arte. El filósofo nada puede hacer aquí como no sea recurrir al sentir vivo de los valores estéticos. Tampoco existe otro testimonio de la maravilla de la obra de arte que no sean la alegría y agradecimiento del corazón humano que la recibe.

Vistos objetivamente, estos testimonios y esta alegría son ya efectos del objeto estético: su irradiación a la vida del hombre —una vida de compromisos, cosas a medias y estrecheces. Justo allí se refleja la donación de sentido que parte de lo bello, de lo sublime, tanto como de lo amable y atractivo; esta irradiación penetra hasta la oscuridad del dolor y la miseria —allí donde otros poderes han perdido su fuerza de arranque.

Pues lo que logra el valor estético no es un cambio real, sino un cambio interno de posición anímica en el hombre: aquí no se supera nada, sino que se obsequia un bien espiritual, algo imponderable, inconmensurable, para hacerlo propio. La fuerza que aquí se ejerce no es real, pero sí apresa el ánimo real, una fuerza vitalmente activa y justificadora —una fuerza de amplitud ideológica. En el fondo, toda vivencia de belleza (plenitud axiológica estética) tiene un significado ideológico: justo por dar sentido a nuestra vida. Pues si no vemos sentido en nuestra vida, a la larga no podremos vivir.

Recuérdese en este contexto aquel fenómeno básico: el destacarse del objeto estético frente a la lucha, la pesada vida de obligaciones y la existencia de lo usual. Aquí se muestra lo opuesto: el reingreso de lo destacado en nuestra vida —pero no para disolverse y desaparecer en ella, sino para darle lo más importante que necesita: el contenido con sentido. Quizá debiera decirse más precavidamente: el conocer o ver un contenido con sentido.

En todo esto, los valores estéticos son fundamentalmente distintos a los morales. Los valores morales son los que primero nos pesan, nos ponen tareas, exigen responsabilidades; siempre deben "pedir, exigir, imponer" y así sus dones son de dos filos, aun cuando a la larga puedan llevar al hombre a las alturas.

Los valores estéticos son lo opuesto: no imponen nada, no piden ni exigen nada —como no sea que el hombre aprenda a ver, a participar, a recibir y experimentar en la participación. Sólo obsequian al hombre ... Pero como sucede con los obsequios: se necesitan dos para ello y quien recibe debe dar algo: el tomar. La disponibilidad para recibir, el estar abierto es algo que el hombre debe aportar a fin de lograr la visión adecuada. No es necesario interpretar esto en el sentido de la más alta comprensión artística. Basta con que el hombre aporte paz y contemplación. Ya con ello se ha ganado mucho.

c) *Posturas seudoestéticas*

Estas exigencias no son difíciles de cumplir, cuando menos no dentro de los límites de aquello a lo que hemos logrado acceso. Pues el hombre no puede forzar la comprensión estética. Pero poco a poco, en el curso de la vida, algo de ello puede abrírsele. Puede ayudar a ello con una apertura interna. Pero también aquí existe el peligro de fallar. Está en la postura seudoestética.

Al parecer, la postura seudoestética es algo poco importante: no dependen de ella ningunas realidades vitales. Y sin embargo, el hombre destruye por ellas las mayores revelaciones de la vida —aquellas que, como la donación de sentido, tienen peso metafísico. No, no juzgaremos a nadie moralmente porque le falte la auténtica postura estética; pero cuando le falta a su vida luz y brillo, cuando no se da en ella lo poco común e inútil del que sale todo resplandor, sí le atribuiremos una parte de culpa.

Por ello son tan peligrosas las posturas seudoestéticas: se disuelven justo donde se encuentra la donación decisiva de sentido —allí donde se hace visible, mediante cierta reflexión, la esencia de la donación de sentido: como don y poder del hombre. Y no sólo como don del creador —es decir, del hombre excepcional y privilegiado—, sino de cualquiera a quien lleve a la visión la verdadera nostalgia íntima de lo bello.

¿De qué posturas se trata aquí? De toda aquella que no goce del objeto estético como tal, sino que le introduzca algo distinto y encuentre gran placer en ello; desde luego, un placer muy distinto. De este tipo son las siguientes posturas:

1) El entusiasmo por el solo material, o si no entusiasmo, sí interés. Esto es lo corriente en el lector de novelas actual: quiere ser divertido, apartado de su rutina; la calidad artística del logro le es indiferente. Apenas la advierte. Y cuando falta, no la echa de menos. Así "leen" las personas muy inmaduras. Se "tragan" el material, ávidos, insaciables...

2) El adherirse al efecto superficial, barato, que puede ser tam bién propio de obras muy profundas. Se trata casi siempre de un efecto sentimental plano o vulgar de la sensiblería y el senti mentalismo. Tan fácil en la literatura y la música. En esta última se da otro tipo de falta: cuando se mal emplea la música como ocasión para un juego gráfico de la fantasía o como estímulo para ello. En verdad, la música no es entonces reverenciada y gozada, sino sólo el vagabundeo de la propia fantasía. Algo semejante es válido de cualquier otra manera de dejarse excitar por las obras de arte; por ejemplo, por obras de teatro o novelas, para soñarse a uno mismo en un material semejante.

3) La concentración interior o autogoce del propio sentimiento de placer en vez del goce en el objeto. Psicológicamente se le llama la postura autoestética. También esto es muy común, quizá por la descripción de Nietzsche acerca de la "wagneriana que aguanta a Tristán". Se desemboca en un nadar en sentimientos sobre uno mismo; todo lo auténticamente estructural de la música —y aun de la acción— desaparece. Lo mismo sucede —en las naturalezas autoestéticas— con las otras artes, pintura, lírica, etcétera. (Cfr. para más detalles, Geiger Zügange *zur Ästhetik.)*

Existen otras posturas seudoestéticas. Por ejemplo, la deter minada ideológicamente, a la que en verdad sólo le importa una imagen del mundo —por lo general, muy primitivamente armada. Con mucha frecuencia es una imagen de la fe que se querría ver aparecer en el trasfondo de la obra de arte. Algunas veces, con un barniz filosófico.

De este tipo fue durante décadas en la estética (y también en alguna concepción del arte) la imagen popular metafísica del mundo del romanticismo que pasaba por ser muy profunda: que el hombre se reencuentra en la naturaleza y, en general, en todo ente. Pensamiento que fascinó por entonces aun a la literatura: hubo muchos que lo equiparon al arte romántico. ¡Un gran ejemplo de lo desorientadoras que pueden ser tales representa ciones, apresan a toda una época, se convierten en doctrina y aparecen finalmente con la pretensión de ser la medida de un arte superior!

No son pocos los hombres que llevan una vida estética de apariencia, porque siempre están en una postura seudoestética, sea en el goce del material, sea en el goce sentimental barato de la superficie, sea en el goce de sí mismos. El primer tipo es todavía natural aunque no sea estético; el segundo es ya disolvente, reblandecedor por así decirlo, pero el tercero es estéticamente perverso y por ello directamente destructor.

Existe todavía otra forma de postura seudoestética, por ejemplo, cuando se quiere que las artes sirvan un fin práctico, político, religioso o aun material. Y en realidad esto es ya algo más que una mala comprensión del arte y de los valores estéticos; ya no puede llamársela postura estética y, por lo tanto, tampoco seudoestética. Pero ocasiona los mayores daños en las artes, cuando éstas no se defienden con toda su fuerza. Pues siempre hay quienes se dejan conducir. Y con ello termina cualquier donación de sentido que parta de los valores estéticos.

TERCERA SECCIÓN

LO CÓMICO

CAPÍTULO 36. *El sentido para lo cómico y sus formas*

a) *Alegría cruel y alegría cordial*

Lo cómico como tema de la estética tiene un campo considerablemente más estrecho que, por ejemplo, lo sublime o lo gracioso: quizá sólo sea dominante en un arte, la literatura. Desde luego, también lo conocen el dibujo y la pintura —piénsese en la caricatura—, pero no tiene en ellas un gran papel. Es esencialmente ajeno a la música y la arquitectura: sólo de vez en cuando se introduce en la música programada —por mediación de la palabra a la que acompaña la música. Por otra parte la vida —sin ningún arte— está llena de comicidad. Sólo que ¿la veríamos allí sin la mirada del escritor?

Dentro de ciertos límites, sí. Tenemos —en la medida de nuestra mirada para ello— mucha diversión en la vida con la comicidad involuntaria de la conducta humana. Toda torpeza, todo desliz, todo movimiento improcedente puede llevarnos a la risa. Esta puede ser muy cruel, pues quien sufre el daño, no tiene lugar para la burla.

¿Qué es la "burla"? No es por lo pronto más que el regocijo ante la comicidad involuntaria de la vida. Más allá de este límite puede ser muy incómoda, cuando busca continuamente las debilidades y las aumenta, para ofrecerlas así aderezadas a la risa de los otros. La burla no es justa.

Pero, ¿es justa la alegría con la que respondemos a lo cómico en la vida? ¿No es con frecuencia, cruel, dura? Ahí está el espectador, ve la desgracia del prójimo —que no es grave, sólo enojosa— y se divierte con ella. Aun cuando esta diversión no sea maliciosa, sigue siendo negativa, destructora. Todos sabemos que la risa puede

"matar". Hay personas que viven interiormente de burlarse de otras. Se exagera cada pequeña falta, se la convierte en chiste y con ello se rebaja al interfecto.

Ante esta situación puede preguntarse: ¿se trata en verdad en el caso de lo cómico de un valor estético, de un goce de lo bello en general, de una aparición estética?

Hay que responder: ¡sí! Pues no se trata aquí del valor o disvalor moral de una postura estética, sino de su puro carácter estético. Este puede estar justificado, puede tener un valor estético completo, aun cuando la postura tenga un aspecto moralmente dudoso.

No tiene por qué tenerlo. La alegría provocada por la risa puede ser del todo inofensiva. Véase el fenómeno desde su lado ligero, la alegría ante lo cómico no tiene por qué inclinarse de inmediato a la malicia —y quizá sólo sucede en el hombre moralmente inmaduro—; el maduro está más cerca de otro matiz de la postura: ve y sonríe un instante, o sonríe suave y comprensivamente y después lo olvida. Conoce tan bien estas pequeñas y enojosas calamidades ...

Desde luego, esto no es una prueba de que el placer en lo cómico sea un placer estético, pero sí de que puede serlo; es decir, de que la cercanía a la postura cruel y dura no se lo impide. Como actitud estética siempre puede distinguirse el placer cruel en lo cómico del cordial y comprensivo; el placer estético en lo cómico como tal es tanto el uno como el otro. La diferencia de posturas es moral en primer lugar: la una se inclina a lo imprudente y presuntuoso, la otra muestra un rasgo de sabiduría.

En ambos casos, el auténtico carácter estético del placer estriba en que es puramente objetivo, sin ningún interés práctico. Nunca toca a la persona en cuestión, sino al fenómeno, al suceso como tal. La compasión o malicia que pueden adherírsele no pertenecen al fenómeno estético, sino a la toma de posición ética.

Pertenece a la esencia de la cosa el que esta última puede ser exigida. Lo que nos lleva a la risa está siempre en el terreno de la debilidad, la pequeña, la mezquindad, la arrogancia o tontería (¡tosudez!) humanas; basta para ello algo ilógico, sobre todo cuando se presenta como gran sabiduría. En breve, aquí entra en cuestión todo tipo de equivocación, presunción, vanidad, altivez sobre todo; más inofensiva es la torpeza y aquello que depende más de lo externo y causal.

Si se contemplan estas debilidades humanas, se encuentra que son esencialmente debilidades morales y que muy bien merecen una toma de posición moral de rechazo. Así, pues si se descubre en la vida un vanidoso, un sabio o un santo fingido, el regocijo

del espectador no es tan cruel como pudiera parecer y la risa está justificada.

Lo trágico y lo conmovedor tienen también que ver con tales cosas. Pues la vanidad, la presunción, la mezquindad, lo ilógico pueden tener consecuencias muy serias en la vida. Y éstas, de acuerdo con la esfera en cuestión, pueden ser conmovedoras y sobrecogedoras —lo esencial es sólo que aquí se ven las mismas cosas desde un lado muy distinto; este lado está en el contexto vital más amplio —allí donde el hombre no es ya dueño de las consecuencias de sus actos. Sólo entonces adquieren el peso de lo serio y difícil. La comicidad y el placer en ella se mantienen lejos de un contexto tan amplio. Por ello pueden ver el aspecto ligero de tales sucesos: literalmente, sin el gran peso moral que llevan con frecuencia.

¿Es por ello por lo que el hombre es un artista en la vida —sin serlo en lo demás? La mirada humorística es también un don específico que no todos tienen, con el que quizá hay que nacer como con una disposición auténticamente artística. Pero habría que tener cuidado con una respuesta afirmativa: entre los hombres maduros con cierta experiencia de la vida hay demasiados que disponen de este don —sólo que de modo tan superior que no advertimos los talentos menores.

Hay algo más que habla en contra. Existe un motivo práctico muy cercano —muy lejos de cualquier posición estética— para tomar la vida en su aspecto divertido: cuando no nos toca de cerca se puede acabar tanto más fácilmente con la multiplicidad de lo que nos sucede. Cuando en la agitación cotidiana todo tiene su aspecto serio y su aspecto risible, resulta sin duda cómodo moralmente atenerse a este último en la medida de lo posible.

Suele el hombre perder el humor en cuanto toca a su propia persona. Pero antes de llegar ahí, hay mucho que no lo toca. Así, un modo de vérselas con ello, de rehuirlo, de facilitar la vida, es tomarlo a la ligera, reír, encontrarlo cómico.

En breve, hay detrás un modo comprobado de vida. Este provoca el don del humor. Cuando lo encuentra, lo refuerza considerablemente, y lo notable es que esta tendencia práctica va con frecuencia de la mano con una posición auténticamente estética y autónoma.

b) *La comicidad involuntaria y el humor*

Con certeza, "lo cómico y el humorismo" están estrechamente unidos, pero no son lo mismo, sino que formalmente ni siquiera

son paralelos. Lo cómico es asunto del objeto, su cualidad —si bien sólo "para" un sujeto, lo que es válido con respecto a todos los objetos estéticos—, el humor, por el contrario es asunto del observador o del creador (el escritor, el actor), pues se refiere al modo como el hombre ve lo cómico, lo apresa, lo devuelve o sabe darle un valor literario. Así, pues, no deben ponerse demasiado juntos dos fenómenos interrelacionados. Son tan disímiles como la música y la musicalidad, la regularidad numérica y la buena aritmética (la habilidad para hacer cuentas de memoria).

Por lo común, las obras estéticas lo han pasado casi siempre por alto: se acostumbra poner el humor al lado de lo cómico como un segundo fenómeno del mismo género; o se le subordina como una especie de lo cómico. Ambas actitudes son erróneas. El hombre humorista no es cómico, uno no se ríe de él, sino con él de algo distinto, a saber, del objeto de su humor, y justo porque sabe mostrar lo cómico de tal objeto. ¡Ni siquiera el "humor" mismo es cómico!

Y lo mismo sucede a la inversa: el hombre cómico no es un humorista, con mucha frecuencia hasta le falta el humor para ver su propia comicidad; y es justo esto lo que lo hace más cómico —si se molesta o aun enoja, cuando el humorista reiría. Su comicidad es involuntaria.

Toda auténtica comicidad que nos salga al encuentro en la vida diaria es involuntaria. En las tablas se da la comicidad voluntaria, cuando el hombre se convierte conscientemente en objeto cómico; pero es una comicidad imitada. Bien imitada puede superar con mucho a la involuntaria, pero es algo distinto y se relaciona con aquélla en general como el teatro con la vida. Para ello necesita el actor de un don peculiar que no les ha sido dado a todos: el don del humor.

Necesita, desde luego, de un tipo determinado de humor (el humor representativo); quien cuenta una anécdota necesita otro (humor narrativo); el observador de la locura humana necesita a su vez de otro (humor sonriente); lo mismo que el soldado que sale con un chiste del lodo al que lo arrojó una granada (humor cruel). Pero esto es ya asunto de una diferenciación más especial.

De la misma manera, la comicidad de las figuras literarias del teatro y de la novela debe ser involuntaria. Pues si en la vida diaria sólo ésta nos parece auténtica, lo mismo sucede naturalmente en la literatura y en las tablas. El que el actor la provoque artísticamente en las tablas no cambia nada; ni tampoco la manera

en que el escritor la equilibre artísticamente y la aprese en palabras. Aquí no se trata de realidad, sino de aparecer.

Por ello, es esencial que lo cómico "tenga un efecto" verdadero en la literatura y el teatro. Esto significa que debe tener el efecto que tendría en la vida diaria, si se la pudiera incluir allí con la misma intensa concentración con la que nos la presenta la obra literaria. O dicho de modo más fundamental: dado que el arte trata del aparecer, que debe tener un efecto real, así también la comicidad que aparece en las figuras (y situaciones) creadas por el escritor debe ser necesariamente una comicidad involuntaria. Debe hacernos el efecto de no haber sido compuesta por un escritor que la "quiso", para no hablar de la provocada artísticamente por el mismo, sino surgida involuntariamente en el encuentro fortuito de los acontecimientos.

El don que el escritor necesita para formar la comicidad de sus figuras y hacerla aparecer, para que no parezca algo construido por él, es el humor. Qué tipo de humor necesite depende del tipo de comicidad de la que se trate. Puede utilizar todos los tipos de humor, el sonriente, el cruel, el contemplativo. Debe dominar el registro de todos.

Ahora se ve con más claridad porque los dos fenómenos emparentados, la comicidad y el humor, no son paralelos, sino que están acoplados: de manera que todo humor se refiere ya a una comicidad existente y no puede surgir sin ella, pero a su vez toda comicidad exige por su parte el humor, como reacción adecuada del sujeto, por así decirlo.

La relación que surge de este modo está emparentada con la relación de fundamentación; sólo que aquí no se refiere en primera instancia a los valores, sino simplemente a las circunstancias; las circunstancias del objeto y la conducta reactiva del sujeto.

La unión de ambos miembros opuestos sigue siendo unilateral. Pues no necesita, desde luego, elevar el humor de la persona sobre la comicidad del objeto; la reacción adecuada puede faltar, el sujeto puede fallar. Quizá falte alguna vez un sujeto receptor, aunque se den todas las condiciones de la comicidad en el objeto. Faltaría entonces, desde luego, para lo cómico como objeto estético, la contrapartida que pertenece al sujeto (como tercer miembro); y en esa medida puede decirse que entonces no surge el objeto.

Así, pues, la comicidad, en estricto sentido estético, no puede presentarse sin el humor del sujeto. Necesita, como todo objeto estético, del contrajuego del sujeto. Este debe aportar algo muy

determinado; y en este caso no se trata sólo de la disposición festiva, ligera, sino del sentido de lo cómico mismo. Pero en el caso normal éste es idéntico al humor. Puede resumirse así: sin comicidad del objeto no hay humor en la aprehensión (o aun en la representación); pero también sin humor en la aprehensión no hay comicidad del objeto.

Sin embargo, la segunda parte del enunciado anterior no es muy exacta. Desde luego, debe provocarse un contrajuego del sujeto hacia, lo cómico como objeto estético, y es natural que deba consistir en el recto sentido de lo cómico, pero no es imprescindible que sea el "humor", cuando menos si se toma este concepto en su sentido estricto y preciso, en el que siempre entra en juego un momento de afirmación con referencia al objeto. Pueden darse otros modos de valorar lo cómico. Y éstos pueden hacerle el mismo contrajuego que el humor, sólo que de otra manera.

De hecho, existen otros modos de valorar lo cómico. Están emparentados con el humor en su apertura a lo cómico y por ello pueden ponerse a su lado; pero son muy distintos de él y en parte hasta se le oponen en su toma de posición frente a lo cómico. Los más importantes de estos modos son:

1) La diversión varía en lo cómico.
2) El chiste —el aprovechamiento de lo cómico en el momento preciso.
3) La ironía —la reivindicación de la propia superioridad por medio de una aparente humillación del yo; el rechazo en forma de aparente reconocimiento.
4) El sarcasmo —el rechazo amargo, burlón, aniquilador— en forma de un reconocimiento exagerado.

Es evidente que los dos últimos se oponen groseramente al humor.

El humor —aun el "cruel"— conserva siempre algo amable. Desde luego, la ironía no tiene por qué ser un rechazo grosero, pero lo es fácilmente justo por aquello que le da un valor refinado y único: por la intromisión del propio yo.

Lo mismo es válido con respecto al chiste: en sí no necesita ser malévolo, tampoco está pensado para avergonzar. Más bien debe aguzar la comicidad y cuidar de que se rían de alguien. Desde luego sólo puede ser de aquel de cuya comicidad involuntaria se trata. Y *mutcttis mutandis* debe decirse lo mismo de la "diversión

vacía" en lo cómico. Sólo quiere alegría, diversión y si hiere a una persona esto le es indiferente.

c) *Distinto* ethos *de la risa*

Se ve claramente en la confrontación de estos modos de recepción de lo cómico —a saber, del chiste y del sarcasmo— con el humor, que aquí participa un momento esencial del *ethos* y que el aparecer podría depender de éste. No es algo evidente de suyo que el humor tenga como base un *ethos* de tipo determinado. Pero se lo puede señalar y determinar.

No se trata ahí de una postura momentánea o de un sentimiento tal como la que quizá se podría —o se debería— provocar justo en el caso particular y para el objeto particular. El humor de un hombre es un don que, como otros talentos, se desarrolla en una determinada etapa de madurez de la vida, pero que después puede cultivarse con cierta constancia y que con frecuencia acompaña al hombre hasta su muerte. Naturalmente, el hombre puede perder su humor, pero sólo por efecto de golpes muy duros que lo sacan de quicio.

En el humor se trata de un *ethos* característicamente condicionado de toda la visión de la vida; este *ethos* está detrás del sentida de lo cómico y al parecer lo provoca. De cualquier modo le da la coloración característica de la benevolencia y la bonhomía. El *ethos* —que tiene aquí un efecto conformador y direccional— es cálido, amable, bonachón y compasivo y, por ello, puede ver en lo cómico lo humanamente conmovedor y amable.

No debe sorprendernos el que un momento ético tan fuerte entre en juego en una relación que por lo demás es puramente estética. No es una contradicción. Hemos visto ya suficientemente que los valores morales son fundamentantes de los estéticos (cap. 28 c); y siempre se trató de que el espectador tuviera el corazón en su sitio, es decir, que su sentimiento axiológico estuviera del lado moralmente correcto; de no ser así se le escapa también el valor estético.

El humor tiene la misma condición básica: aquel que no ve lo conmovedor y atrayente de la tontería y la ofuscación, sólo podrá apresar su comicidad desde afuera. Así lo hará la diversión vacía. El humor logra aquí algo muy diferente, agota y a la vez hace salir a luz, por medio de la comicidad, algo profundo...

Puede darse al *ethos* que se esconde en el humor simplemente el nombre de *"ethos* de la risa", aunque desde luego, no se refiere

sólo a la risa, sino que constituye toda una postura vital del hombre. Pero ¿acaso no es el modo de reír siempre una expresión verdadera de toda una postura vital? ¿Acaso no oímos en la vida diaria una risa y sabemos cuál es la postura vital? ¡Cuántas cosas no revela una risa humana! Hagámonos presente "cómo" se ríe este o aquel hombre y preguntémonos qué nos dice. Los hombres tienen risas tan diversas como diversas son sus maneras de actuar, de moverse, de hablar y de callar.

Ahora sabemos que el humor es paralelo a otros modos de recibir lo cómico, la diversión vacía, el chiste, la ironía y el sarcasmo. Así no puede ser cierto que sólo en él se dé un *"ethos* de la risa", y no en los otros. Más bien debe darse siempre un *ethos* que determina la actitud interna ante lo cómico y con ello lo conforme. Debe darse aun allí donde no nos parece éticamente evidente y quizá nos repugna.

De hecho, hay un *ethos* en cada uno de estos modos de recibir lo cómico. En general, tras el carácter de cualquier sentido de lo cómico deberá darse esencialmente un *ethos* determinado. En la mayoría de los casos es distanciante, crítico —justo porque lo cómico descansa en la debilidad y la mediocridad humanas.

Esta negatividad en el *"ethos* de la risa" es característica de las cuatro formas enumeradas: en todas ellas es la risa misma, la burla y el burlarse un medio del rechazo y sólo de él, del menosprecio, del sentirse superior. Lleva el sello de esa "burla cruel" de la que se habló más arriba. Desde luego, así sucede en las cuatro formas aun cuando sea de manera muy distinta y en gradación diferente.

No es necesario, rastrear más los tipos especiales del *ethos* insensible. Basta con haber apresado su postura básica. Se destaca especialmente en el sarcasmo, que puede mostrar la extraña inhumanidad de quien se siente invulnerable. Pero también la valoración "chistosa" de la, comicidad involuntaria es en el fondo del mismo tipo. No le importa herir ni "aniquilar espiritualmente", sino sólo el aspecto divertido. Pero dado que éste es tanto mayor cuanta menos consideración haya para la persona que queda al descubierto, el "chiste" tiene mediatamente la misma tendencia hacia la "aniquilación espiritual" y así puede convertirse de modo mediato en malévolo.

Esto se puede ver en el efecto que el chistoso tiene sobre hombres de ánimo inofensivo. Los arrastra y seduce, llevándolos a la misma crueldad; sin embargo, aun él se detiene en un cierto límite, porque hiere el sentimiento de justicia. El sentimiento

moral no deformado se subleva cuando ve que todos se ríen a costa de uno.

El quehacer del chistoso puede alcanzar estéticamente cierto grado de genialidad, pero puede resultar a la vez arriesgado moralmente. Este doble filo es inseparable del chiste puro y pertenece a su esencia en la medida en que la valoración de lo cómico descansa necesariamente en la exageración de lo negativo de la conducta humana: lo mediocre, débil, insensato, ilógico. Sólo el humor suaviza la relación. Pero allí sirve otro *ethos* de base a la risa.

Uno escucha con gusto al chistoso, pero no lo quiere. Pues se siente que no va a soportar la propia debilidad, sino que su *ethos* va a ponerla a descubierto. La persona inteligente se cuida de mostrarle una falla.

La consecuencia de todo lo dicho con respecto a la valoración artística, en especial la literaria, es ésta: que toda comicidad descansa en un *ethos* de la apreciación. Esto es resultado de la relación trimembre en el objeto estético, es decir, del aporte del sujeto aprehensor a la relación del aparecer.

Hasta ahora hemos hablado sólo de la comicidad en la vida diaria, y de la relación interna de quien la convive, único "para" quien existe. En el escritor, esta relación es todavía más importante, ya que da a su propia apreciación la forma de la objetivación y con ello la saca de la transitoriedad y la eleva a la consistencia histórica y la idealidad que aparece. Así su quehacer tiene una responsabilidad moral infinita.

Por ello, el "escritor cómico" que sólo fuera chistoso o sarcástico no se ha dado nunca de modo puro: su falta de humanidad clamaría a los cielos. El sarcasmo suele florecer en la vida diaria, y el chiste, además de ello, aparece como condimento en contextos literarios mayores; una palabra cómica puede liberar en un estado de ánimo sombrío, porque quita un peso y crea por unos instantes un despreocupado *"ethos* de la risa". Pero quien quisiera escribir todo un libro a base de chistes, tendría el resultado contrario. Aburriría, Y el aburrimiento es justo lo que el chiste trata de disipar.

El verdadero escritor cómico debe tener algo más que el arte de divertir, la ironía, el chiste, el sarcasmo. Debe tener humor. Y esto quiere decir que debe poseer el *"ethos* de la risa" superior, aquel que no tiene una disposición puramente negativa, que no es frío y cruel, sino que se siente solidario de lo insensato y lo

mediocre en la plenitud de la humanidad compartida y sabe darle expresión en una comicidad seductora.

CAPÍTULO 37: *La esencia de lo cómico*

a) *Lo rechazable y lo utilizable de las teorías*

Nos hemos acercado al problema de lo cómico desde el aspecto ético *y,* así, lo conocimos condicionado por la postura anímica de quien experimenta la comicidad, la goza y le responde interiormente. Todo esto es preparación, necesaria desde luego, pero sólo eso. Así no podrá aclararse qué es lo cómico mismo. ¿Qué es pues?

Después de las anteriores explicaciones no será ya tan difícil decirlo como lo hacen aparecer muchas teorías construidas artificialmente. Por lo común se ha agrandado la tarea y se la convirtió así en un esquema pálido y general. Pero a pesar de ello hay visiones fundamentales en estas teorías unilaterales.

Si con ello resultara que las teorías quedaran apretadas en una cierta simplicidad sumaria, por otra parte ellas mismas se han hecho la vida pesada al exigir demasiado de la explicación y volverse así demasiado complicadas. Esto debe decirse, sobre todo, de las doctrinas idealistas de los sucesores de Hegel; no tanto en contra del propio Hegel, que aquí falla ampliamente, sino en contra de Weisse, Ruge, Vischer y otros. Estos intentaron derivar lo cómico del supuesto de la "idea" (de cuño hegeliano), con lo cual se desarrolló dialécticamente a partir de lo sublime el conflicto al que debía añadírsele una "solución cómica", que en cierto sentido debía ser la más completa. Cuánto pueda mantenerse de ello no es asunto que investigaremos aquí. El problema de que se trataba era, en última instancia, metafísico (ideológico), es decir, ya no era puramente estético.

Lo importante es justo que el problema de lo cómico no es de ningún modo tan profundamente metafísico como el general de lo bello, éste no es solucionable hasta el final, ya que llevó a algo último insoluble. Lo cómico, en cambio, es ya mucho más especial. En la medida en que se cuenta entre lo bello, tiene también un resto irracional, pero no es nuevo y no se refiere a la peculiaridad de lo cómico.

A este respecto sucede con lo cómico lo que con lo sublime y gracioso: así como allí pudo mostrarse muy bien el carácter especial del género, así también aquí. Y justo en oposición a ambos géneros puede analizarse bien el género de lo cómico.

Sólo que no debe sobrecargarse —de teorías, pretensión sistemática y visión del mundo.

En vez de teorías demasiado complicadas y embarazadas por pretensiones sistemáticas, se expresarán aquí las tesis principales de algunas concepciones sin pretensiones; casi todas se refieren a la "definición" de lo cómico, aunque desde luego sin trazar siempre correctamente las fronteras del círculo de fenómenos. Corregir esto es fácil por lo común. Lo notable es que algunos puntos principales de todas estas determinaciones esenciales de lo cómico muestren una cierta convergencia.

Podemos empezar la serie con Aristóteles. Su determinación se refiere, desde luego, sólo a la "comedia", pero se extiende por su tema mismo a todo lo cómico. Según él, la comedia es "representación de lo más débil (en el hombre)" —μίμησις φαυλοτέρων μέν. Pero no es válida con respecto a cualquier falla, sino sólo a las risibles. ¿Qué es risible? Responde: τό γάρ γελοϊον έστιν άμάρτημα τι καί αίσχος άνώδυνον καί οΰ φθαρτικόν *(Poet.* 1449 *a* 32 ss.). "Lo risible [ridículo] es una cierta falla y algo feo, pero tal que permanece sin dolor ni corrupción profundas ..." άμάρτημα puede traducirse también como debilidad, pero está determinado por lo φαυλοτέρον. No es necesario suprimir la nota estética de αίσχος; es lo feo en amplio sentido, lo inferior moralmente, aquello de lo que el hombre se avergüenza.

Así, pues, aquí lo risible se determina a partir de una base moral —quizá muy estrecha, pero que a pesar de ello encierra acertadamente en su terreno principal las "debilidades" humanas. E igualmente convincente es la limitación de lo άνώδυνον etcétera, pues es evidente que la comicidad termina donde empiezan la pena y el dolor agudo.

Sin embargo, a esta antigua determinación le falta algo muy importante, el reverso subjetivo de lo cómico, el papel del sujeto que experimenta la comicidad. Pasó mucho tiempo antes de que se lo advirtiera. Apenas en la época moderna se llega a pensar que hay algo más escondido en la comicidad, que, por así decirlo, nos "engaña" y después muestra el engaño donde menos lo esperamos.

Así lo expresó Hobbes: "Lo cómico es la irrupción de lo inesperado, pero unida al sentimiento de la propia superioridad." Aquí la segunda parte hace entrar el momento moral y lo refiere por completo a la manera de ser del sujeto, que es un rebajar. Quizá sea discutible que se refiera unilateralmente a la burla fría. La conciencia de la propia superioridad no debe seguir a la risa

sobre las debilidades ajenas; y cuando la sigue no pertenece ya a la auténtica vivencia de lo cómico.

Por el contrario, con la "irrupción de lo inesperado" se expresa de nuevo un momento fundamental de lo cómico. Sólo que está aún demasiado débilmente dibujado. El puro ser inesperado no basta, sino que debe ser la debilidad o torpeza de la conducta humana (lo φαυλοτέρον), en vez de lo cual esperábamos algo mucho mayor y más importante. La caída de lo importante esperado en la nulidad, cuando se presenta sorpresiva y contundentemente, es lo cómico.

Ambos momentos de esta determinación esencial fueron tomados por muchos, elaborados y en parte mejorados. Como verdaderamente importante sólo quedó esto: lo "inesperado". Esto, unido a las dos determinaciones aristotélicas —lo φαυλοτέρον y lo ἀνώδυνον forman la base de toda formulación ulterior.

En el siglo XVIII, estos momentos de lo cómico ya se habían generalizado. Wolff, Baumgarten, Eberhard conocen el efecto de contraste de lo cómico. También por ese tiempo se reconoce y expresa (Shaftesbury) el efecto liberador de lo cómico (es decir, de la risa) frente a la tensión de lo serio.

Las formulaciones de Kant saltan a la vista como fruto maduro de estas reflexiones *(Krit. d. Urt.* 225 s.): "En todo lo que debe provocar una risa viva, estremecedora, debe haber algo absurdo (es decir, en lo que el entendimiento no pueda encontrar placer). La risa es un afecto de la súbita transformación de una tensa esperanza en nada."

Lo que Kant dice de la risa, quisiéramos aplicarlo mejor a la comicidad: lo importante no es el "afecto", sino la curiosidad objetiva del objeto, primero despertar una "esperanza tensa" para después dejarla caer sorpresivamente "en nada". Kant sabe destacar que lo que aquí importa es esto y no otra cosa: "Debe ser advertido que debe convertirse (la esperanza) no en el opuesto positivo de un objeto esperado —pues esto es siempre algo y puede entristecer—, sino en nada. Pues cuando alguien despierta en nosotros grandes esperanzas mediante la narración de una historia y al terminar vemos de inmediato su falsedad, esto nos disgusta." Sigue la anécdota del comerciante a quien por la pena ante las pérdidas se le encanece la peluca (como contraejemplo de buen chiste).

El otro momento de la comicidad, representado en Aristóteles por el « φαυλοτέρον consiste en Kant en el "absurdo". Es evidente que se trata de una concepción amplia, ya que no se limita al

terreno moral: y el ejemplo de la peluca muestra que puede darse comicidad sin debilidad moral. Así, pues, habrá que ampliar la fórmula antigua. En la disolución de lo absurdo tenemos la distensión que sentimos claramente en la risa.

La teoría de lo cómico se quedó en este carril. Jean Paul ve en lo cómico "la irreflexión percibida sensiblemente" —un "tratamiento en contradicción con la situación de lo tratado". Schopenhauer es más estrictamente kantiano: lo cómico es la incongruencia que irrumpe bruscamente entre lo esperado y aquello que llega —o entre el concepto y el objeto real, en la medida en que éste muestra ser nada. También aquí el efecto es este resultar en nada. Los románticos Schelling y Schleiermacher se lo facilitaron jugando con el contraste entre la magnitud de la idea y la nulidad del aparecer. El momento de la autodisolución es más importante y se coloca en el centro con F. Th. Vischer y otros: si se conservara lo absurdo, torcido o ilógico resultaría perturbador y enojoso; sólo al sucumbir (superarse) en su contradicción, se disuelve la tensión y esta liberación, cuando se presenta de súbito, es lo que experimentamos como comicidad. E. von Hartmann: en vez de la debilidad, lo que debe ponerse en toda la serie es lo ilógico (esto se ajusta al "absurdo" de Kant, pero es demasiado limitado). Volkelt: se trata de un valor aparente que se presenta intuitivamente en su autodisolución.

b) Los *tipos de lo absurdo en lo risible*

Hemos reunido los momentos esenciales de lo cómico. Los pusimos en un orden histórico y sólo en conjunto dan el cuadro completo. Son: el absurdo (lo φαυλοτέρον la debilidad), la apariencia de significado o importancia, que debe mantenerse cuando menos al principio, la autodisolución de la apariencia —en una nada, y lo inesperado. No siempre se separan claramente estos cuatro momentos, fluyen unos en otros. Desde luego sólo se los prepara puramente en el chiste artísticamente refinado, que lleva la comicidad al extremo; pero que tiene también un punto que el poco diestro puede echar a perder.

Desde luego, no se trata de limitar lo φαυλοτέρον aristotélico a lo "ilógico" (como lo hace E. von Hartmann). Puede ser verdad que en todos los pequeños defectos morales que nos dan la gran masa de lo cómico —tanto en la vida como en la literatura—, haya siempre un momento ilógico; pero esto sólo no lo hace cómico, pues no únicamente ello hace posible el efecto de la transformación en nada. Aquí resulta mejor el término kantiano

de lo "absurdo", que puede entenderse también de modo no lógico. Lo importante es que lo absurdo se presenta primero oculto, de tal modo que por un instante tenga la apariencia del sentido y convenza.

Esto puede verificarse en toda la línea de los fenómenos de contenido que nos dan la materia de la comicidad: es decir, en todo lo que tiene carácter de φαυλοτέρον. Si partimos de la clara oposición entre lo cómico y lo sublime, es evidente que aquí se trata de lo pequeño y nulo del hombre, justo como allí de lo enormemente grande. Lo desmedido de lo sublime se enfrenta a lo "submedido" de lo risible. Pero su risibilidad está enraizada no sólo en ello, sino en la pretensión de lo submedido de pasar por pleno o desmedido. Y si la comicidad debe ser plástica, tal pretensión debe tener cuando menos al principio cierto reconocimiento.

Los fenómenos de la vida humana que llenan estas condiciones pueden dividirse en tres grupos:

El primer grupo es la debilidad y pequenez moral que quisiera presentarse como fuerza y plenitud humanas; trata pues de esconderse, pero no puede impedir traicionarse a sí misma y quedar así al descubierto. De este tipo son la inconsecuencia, la volubilidad, la comodidad, la pereza, la impaciencia, la medrosidad y el miedo, la cobardía, la propensión al sobresalto, la credulidad y confianza, la falta de dominio, la ira, el enojo ciego; y además la locuacidad, la avidez de chismes, las ganas de parecer importante o misterioso ... Pero también la mezquindad, la pedantería, el servilismo y la avaricia verdaderas. En estas dos últimas hay ya graves defectos morales.

La enumeración es desde luego incompleta. Pero puede verse por los ejemplos de qué tipo de debilidades humanas se trata. Son —de acuerdo con las palabras de Aristóteles— aquellas debilidades que no representan fallas graves ni acarrean la corrupción; fallas, pues, que pueden soportarse por una cierta amabilidad de su portador. Pero en muy distinto grado. La mezquindad y la avaricia traspasan ya la frontera.

Es de sobra conocido que este tipo de debilidades forman un círculo inagotable de temas para lo cómico —tanto en la vida, como en la literatura y las anécdotas. Pero si se pregunta por qué no basta con remitir al ἀνώδυνον παί οὔ μθαρςιχόν.

Lo verdaderamente cómico de ellas está en la tendencia a enmascararse y a hacerse pasar, cuando es posible, por lo contrario.

Y el efecto cómico aparece con el momento crítico en que cae la máscara y queda al desnudo lo demasiado humano.

Así, la pereza o comodidad no es cómica en sí, pero se convierte en tal cuando se oculta tras una máscara de diligencia vacía que no se transparenta a primera vista; lo mismo sucede cuando una vez descubierta ofrece motivos aparentes para justificarse que resultan pesados.

Del mismo modo la credulidad es sólo cómica cuando se considera a sí misma muy precavida; la falta de dominio y la ira cuando se consideran muy justificadas o quieren hacerlo creer así a otros; la avidez de chismes sobre todo cuando se considera muy por encima de las habladurías de los otros; las ganas de parecer importante sólo cuando se cree en la supuesta importancia ... Sólo de este modo es la superación de sí mismo del absurdo algo interno y necesario, lo mismo que la transformación "en nada".

El segundo grupo tiene un efecto más fuerte de defecto intelectual y está más cerca del momento de lo ilógico en lo absurdo. Pero también aquí cae el peso sobre la ceguera del hombre ante sus faltas o sobre la tendencia a ocultarlas.

Aquí encuentran su lugar: lo ilógico por negligencia, la tontería y la irreflexión, la insensatez, prevención y ofuscación; así, pues, siempre bajo el efecto de la tontería: el saberlo mejor, la tozudez, la presunción, la arrogancia, la vanidad, la pesadez; por último, el rígido atenerse a lo convencional —y con ello, a la vez, objetivamente toda la esfera de lo convencional, en la medida en que ha sido superado y somete lo justo natural; lo mismo que la apariencia artificialmente sostenida (buenas costumbres) y en general todo lo falso moralmente ...

Podría añadirse mucho más en todo lo cual surge plásticamente la comicidad, por ejemplo, en la vanidad, la estupidez, el sustentar opiniones hechas, el querer enseñar siempre a los demás propio del que no sabe —defectos morales con efecto de intelectualidad fallida y que por ello son especialmente notables por su absurdo interno.

También aquí lo importante es que hay algo en la tontería, en lo ilógico, etcétera, que parece a primera vista inteligencia y reflexión. Pues la simple tontería no es cómica, sino sólo aquella que puede uno ratificar y compartir en cierto grado o en la que puede uno imaginarse; sólo a partir de aquí se da la "transformación en nada", que produce el efecto cómico.

Por ello no es tanto la tontería primitiva la cómica, sino más bien la refinada, pensada, en la que en verdad se ha invertido

una cierta dosis de inteligencia. Es especialmente risible en la insensatez, es decir, en aquella tontería que en cualquier reflexión —aun cuidadosa— pasa por alto algo fundamental y cercano, sobre todo cuando está en un terreno moral. La disolución del absurdo por el curso de los acontecimientos tiene entonces la forma del "chasco", que siempre es convincente y puede valuarse artísticamente por ser, en su esencia, "dramático".

Así cae el mentiroso que no pensó en las condiciones internas previas de sus engaños; así en la comedia el tramposo e hipócrita o de algún modo falso (Tartufo...). El descubrimiento es tema inagotable de lo risible, sobre todo cuando sucede debido al absurdo interior, es decir, cuando conduce a la autosuperación.

En este grupo desempeña un papel especial lo convencional, lo mismo que la inclinación del hombre a aferrarse a ello como si fuera un mandato divino. Existe todo un mundo de apariencias que se basa en ello: virtud aparente, moral aparente, dignidad aparente y orgullo aparente. Justo donde se han agotado las fuentes verdaderas de la sensibilidad moral —la bondad, el amor, la consideración, la benevolencia sencillas ... —, allí se despliega la apariencia convencional: formas anquilosadas, ceremonias sin alma, falsa rigidez, vigilancia insistente de la oposición, cruel represión del hombre que siente naturalmente (sobre todo la juventud).

Aquí la comicidad no está ni en la convención misma (la etiqueta), pues ésta debe existir siempre, ni en la mera sobrevivencia, pues ésta sólo nos parecería, pasada de moda, sino en el contraste que se presenta por el asalto de lo sencillo y natural contra ella; sobre todo cuando se despoja de su dignidad a los mandatos santificados y se los da a conocer como obra humana limitada.

El fenómeno está estrechamente emparentado con la impertinente conducta del reformador del mundo, si bien allí se invierte la relación. El reformador quiere derribar todo lo existente, cree que todas son fórmulas envejecidas, cree tener las luces para hacer lo que se necesita. El reformador es por lo general novicio en el campo que quiere reformar. Su comicidad resulta más evidente cuando el curso del mundo, por los sucesos pequeños ("en un rincón") lo lleva *ad absurdum.*

El tercer grupo es el más inofensivo. Aquí el defecto no está ni en la inteligencia ni en la moral —aunque ambas entren en juego—, sino en una discordancia o incapacidad neutral del hombre. De éstos hay muchos y su risibilidad podría descansar en que el hombre normal tiene hasta cierto grado el correctivo siempre en la mano: crear compensaciones como *homo sapiens.*

Aquí debe contarse todo tipo de torpeza y de destreza práctica, empezando por los tropiezos y tartamudeos hasta las fallas fatales y llenas de consecuencias frente a lo sencillamente correcto que está cerca; además la torpeza exterior de la presencia, las faltas de las formas sociales, no por oposición, sino por desmaño; como consecuencia de ello la timidez exagerada, la vergüenza, la estupidez; pero también el temor y el miedo a los hombres, así como el constante prestar oídos a la opinión humana; por último, la falta de presencia de ánimo, la distracción, la ensoñación sin contenido, la disipación, lo mismo que la falta de disciplina en el pensamiento.

Todo esto es fácilmente reconocible en los conocidos tipos de la comicidad. Aquí se encuentran los casos más inofensivos de lo cómico; desde luego también aquellos que provocan la risa más fácilmente. El hombre nada puede hacer frente a ciertas formas de la torpeza. Wilhelm Buch está lleno de comicidad de este tipo —que puede aumentar hasta lo grotesco—, por ello gusta de configurar la relación entre los episodios de tal modo que caiga a partir de ellos una luz moral sobre la desdicha.

Por ello en estos tipos de lo cómico pasa a segundo plano la apariencia de superioridad. Sólo hay un débil eco de ella en la ignorancia del hombre acerca de su grado de torpeza. Pero ya esto basta para hacer posible la transformación.

c) *La autosuperación de lo absurdo*

Ya hemos tenido ocasión de hablar de los dos primeros momentos de los tres que hay en lo cómico, porque el segundo "la apariencia de significado e importancia" no permite ser separado del primero "lo absurdo y la debilidad humana": de todo tipo de defecto y flaqueza depende un tipo determinado de ocultarlo o negarlo que lo acompaña siempre; y éste tiene fácilmente su reverso en la vacía conciencia de uno mismo, la presunción, etcétera. Falta sólo el tercer momento que destaca correctamente la comicidad latente y le da validez, la autosuperación de lo absurdo.

Las viejas teorías consideraron correcto poner lo feo entre las formas de lo absurdo que son la materia cómica. Esto se hizo, en el fondo, por mor de la teoría —a saber, porque la "sistemática del espíritu" estaba hecha de tal modo que todo lo no valioso debía disolverse y el mundo debía quedar "limpio" de ello, para lo cual lo cómico resultaba el mejor medio de limpieza.

A sabiendas se hizo caso omiso de ello más arriba. Lo feo,

en la estética, forma un capítulo por sí mismo y se lo tocó en su lugar. El problema crítico es el del *modus deficiens* en él. Con lo cómico sólo se toca porque también en él hay una discrepancia, un "absurdo", quizá la desproporción de la figura. Pero este absurdo no puede autodisolverse; tampoco está en su esencia el agudizarse por una autoconciencia equivocada. Por lo tanto, aquí no puede haber una transformación en nada, falta altura para la caída. Por ello se dejó aquí lo feo fuera.

¿Qué tiene que ver con la autosuperación? Cada falla de la vida se venga de alguna manera con el transcurso de las cosas. No porque haya una razón universal niveladora que reine sobre todos los sucesos, sino porque sus formas causales no pueden detenerse. No se venga necesariamente siempre en el causante o culpable, puede caer también sobre otros. Pero en la esencia de tales fallas, en las que hay parte de culpa propia, está el que la "venganza" caiga mediatamente y como efecto final sobre el culpable. En sí se trata de una cuestión puramente ética y muy seria, con frecuencia hasta trágica. Nada tiene que ver con la comicidad. Puede verse que la mera autosuperación de una culpa, un error o un absurdo está muy lejos de ser algo risible.

¿Qué la hace risible? A ello debe responderse por lo pronto: el carácter de lo ligero, mezquino, insignificante en los tres grupos de lo risible, lo ἀνώδυνον παί οὖ φθαρςιχόν. También la venganza del acontecer universal pasa así a la región de lo ligero y se le arrebata la seriedad del *ethos* en la dureza de lo real.

Pero esto no basta. La sola ligereza no hace la comicidad. A ello pertenece el tipo especial del efecto, con el que irrumpe la autodisolución del absurdo, o sea, la venganza de los sucesos. Este efecto se produce cuando el error se presenta al principio enmascarado y se lo considera como algo muy serio y razonable, para mostrar de pronto por el peso de sus propias consecuencias su rostro verdadero. Esto es lo que llamamos (con Kant) la "transformación en nada", el fluir de una cosa al parecer mucho mayor en una nulidad. Puede ser también el descubrimiento súbito del error y con ello la disolución del absurdo.

Las viejas teorías afirmaron que lo cómico debía dar siempre algo de la impresión de la grandeza, hasta de lo sublime, y que esta grandeza debía derrumbarse hasta hacerse nada. Así lo pensaron los románticos, Hegel y Vischer, como también Schopenhauer y en parte los idealistas tardíos.

Pero el esquema se ha tomado de un tipo determinado de lo cómico, del "chiste", en el que desde luego se trata de llegar

al extremo; aquí la altura de la caída es lo principal. Mientras más importante sea lo que se derrumba "en la nada" mayor deberá ser el efecto de lo cómico. El "chiste" precisa el "gran declive". Si no lo hay no llega al deseado efecto estruendoso. Por ello tiene tanta importancia en el chiste el "momento", de modo tal que si se falla o se lo rompe se destruye la comicidad. Esto significa que el chiste se echa a perder cuando la autodisolución se hace visible aunque sea un instante antes; debe depender de una palabra clave. La visión para ello y el arte narrativo correspondiente son verdaderos talentos artísticos. Hay muchos hombres que echan a perder regularmente el "momento".

Esta relación que es la dada para el "chiste" no debe generalizarse. La gran masa de lo cómico no necesita la enorme caída desde lo sublime. La comicidad no siempre necesita el *"parturient montes nascetur ridiculus mus"*. Y aun cuando sea verdad que de lo sublime a lo cómico hay un paso, no por ello es verdad que este paso sea condición de todo lo cómico y que, así, toda comicidad necesite una sublimidad previa. La mayor parte de lo cómico es de tipo mucho más sencillo.

Tenemos, por ejemplo, la ira por un pequeño contratiempo, el miedo ante peligros imaginados, la excitación por un malentendido o por algo que ni siquiera ha sucedido, el gusto por la maledicencia y el propio aporte, aumentado, a ella, y a veces acompañado por indignación ante la maledicencia de otros. Aquí no se necesita ninguna "altura" previa.

Quizá es más fundamental que aun la auténtica voluntad de hacer el bien puede ser risible cuando trabaja con medios por completo insuficientes y a partir de representaciones muy ingenuas sobre el bien; lo primero se da por ejemplo entre los niños sin experiencia, lo segundo entre idealistas o políticos de café ajenos a la realidad.

Por último, entra también aquí la multitud de motivos egoístas y calculados que se entrometen en la buena voluntad moral en general; motivos que quedan ocultos a quien quiere y actúa —es decir, que en parte no es consciente de ellos, y en parte son encubiertos voluntariamente y, por así decirlo, quedan enmascarados ante la propia conciencia, si bien persiste un oscuro saber de ellos. Es decir, un tipo de autoengaño cómplice. Lo primero, por ejemplo, al hacer regalos a personas a quienes se desea el bien, pero también se tiene en cuenta que tales personas quedarán obligadas —por ello, viene después la indignación ante su "in-

gratitud"; lo segundo en la "beneficencia" pública, que de hecho está al servicio de la propia posición social.

Todos estos casos tienen una característica: su comicidad no necesita la "caída de gran altura", aquí no hay efecto contundente. Se da, desde luego, el contraste entre las esferas, la oposición entre lo serio y la nimiedad: pero la comicidad se presenta sin agudizarlo y, sobre todo, sin apretarlos en el instante crítico de la "transformación", es decir, sin "momento" auténtico.

La ira de quien se viste a toda prisa y se le salta el botón del cuello es ya cómica en sí: el contraste entre la importancia del proyecto y la nimiedad del objeto es risible aun sin extremarse; y la autosuperacion del absurdo se da ya lo bastante en la irritación y desesperación del apresurado —cuando su pérdida de tiempo no le va a acarrear la muerte. Lo mismo sucede con el egoísmo oculto del donante calculador, con la nerviosa impaciencia del que espera en vano, los celos prontamente despiertos del enamorado, el miedo atormentador ante desgracias imaginadas, la meditación fácilmente perturbable del "beato".

Las definiciones famosas de lo cómico a cuya cabeza está la kantiana de la "transformación en nada", no necesitan despreciarse por ello. Es lógico descubrir primero la esencia interna de un fenómeno notable en su forma más aguda. Así sucedió aquí, pues la forma de la verdadera agudización de la comicidad objetiva es precisamente el "chiste".

Pero a pesar de ello sería un error el trasladar la agudización a todas las formas restantes de lo cómico. Lo importante es más bien que se den incontables gradaciones de la tentación y de la "caída" —puede decirse también del "contraste"— y que la sensibilidad para lo risible se extiende aquí hasta oposiciones muy débiles.

No sólo no necesita siempre del efecto contundente, pero ni aun de la agudización. Desde luego, el sentido de lo cómico está también graduado de muy diverso modo en los hombres: el hombre burdo valorará siempre primero los efectos burdos, que incluyen cierta altura de la "caída" (si no otra, sí una artificial); el hombre de organización más refinada preferirá en general los momentos más callados, espirituales o más profundamente ocultos de lo cómico.

A ello corresponden precisamente los dos géneros tantas veces mencionados de lo cómico; lo cómico burdo, que cae fácilmente en lo grotesco, burlesco y espectacular; y lo cómico fino que

—unido siempre a lo gracioso— muestra la tendencia opuesta a pasar a lo juguetón e ingenioso.

d) *La superioridad en el humor*

Así, pues, no es necesario modificar nada en las piezas esenciales de lo cómico a causa de estas limitaciones. En realidad, se trata más bien de la superación de una condición limitadora, es decir, de una ampliación de la esfera de validez. Sigue en pie el absurdo de la apariencia de lo importante y la autosuperación. La apariencia de lo importante puede graduarse desde luego hacia abajo de tal modo que ya no se lo experimente como tal. Pero algo análogo debe quedarle, algún peso supuesto o, cuando menos, la opinión de que existe.

Es característico del humor —tanto en la vida como en la literatura— el no moverse sobre todo entre opuestos artificialmente agudizados, sino más cerca de la vida y sólo aduce grandes declives donde se ofrecen por sí mismos.

Esto va de acuerdo con la esencia interna de la mirada predispuesta al humor. Esta mirada no es despectiva, fría, como la del chistoso que considera válido cualquier efecto de risa, siempre que tenga éxito.

En el fondo, la mirada del humorista es amorosa, simpatizante; toma parte en las debilidades humanas que deja al descubierto. Por ello no las agudiza, ni tampoco los contrastes en los que surgen. Y sobre todo no exagera lo supuestamente "sublime" de donde caen.

La comicidad vista con humor es una comicidad suavizada. Justo por ello atrae al hombre de sentimientos refinados. De acuerdo con este tipo de comicidad hay una profunda necesidad en la vida de quienes siempre se esfuerzan con gran seriedad; ella les abre el corazón y rompe la contracción. Esto se basa en la calma y serenidad de la mirada sobre la vida que aporta el humorista y que, en cierta medida, transmite a su lector.

Esta calma proporciona al hombre distancia ante la presión constante. No puede desterrar los grandes hechos, pero sí los muchos pequeños y mezquinos, cuya masa es abrumadora y está más allá de nosotros. El humor tiene el buen efecto de demostrar *ad oculos,* intuitivamente, su nimiedad. En esa medida es mediante ese poner al descubierto las pequeñas debilidades, el verdadero benefactor de la humanidad.

Desde luego, el goce de esta buena obra no es ya un puro placer estético. Aquí existe una consecuencia más ética de los

fenómenos estéticos. Así corresponde también a la condición previa del verdadero humor, enraizada en un *ethos*.

Por ello, el hombre verdaderamente humorista tiene una superioridad en la vida diaria, y el que carece de humor una inferioridad. Esto no sólo se refiere al peculiar don productivo del humor, que desde luego no es muy usual, sino sobre todo al sentido y capacidad receptiva del humor, a una mera apertura y libertad interior que todos pueden tener —aunque no en todo momento y toda ocasión.

El sentido del humor es una postura auténticamente estética, pero descansa ya en un *ethos*. Este debe ser producido, debe ser preparado desde dentro por así decirlo. Pues significa distender la contracción o cuando menos una disposición a hacerlo. Ninguna de las dos cosas es algo natural. Pues en uno u otro terreno todos sufrimos una contracción —tozudez, pedantería, tipo de enojo o pretensión de superioridad— y se necesita un verdadero vencimiento del yo para romperla por medio de la risa. Aun cuando en el humor actual de otro se trate de una contracción muy distinta, en realidad se toca también la propia; se parecen demasiado para no quedar todas reveladas y descubiertas.

El hombre sin humor —en el sentido de aquel que carece aun del sentido pasivo del humor— es por ello de hecho el hombre éticamente defectuoso: está demasiado contraído para desear distenderse. En el fondo, es fácilmente aquel que teme con justicia al humor porque lo siente dirigido hacia él. Esto significa a su vez, que él figura como objeto cómico o, cuando menos, se piensa, erróneamente, aludido en cuanto tal.

El hombre sin humor es por ello un representante eminente de lo cómico. Sin quererlo le pone al humorista el mejor ejemplo en las manos. Pues aquí el temor al humor es idéntico al angustioso aferrarse a la apariencia de seriedad y dignidad, cuando tras la apariencia está la pura "nada".

Por ello, desde antiguo, la prueba —por el ejemplo— de la superioridad humana (de la meramente interior, no frente a otros) está en si alguien puede o no reír de sí mismo; o dicho más suavemente si soporta o no una broma dirigida a él. Esto no es común y la mayoría no lo soporta. Pues el soportarlo no consiste sólo en poner buena cara ante el mal juego.

Estos fenómenos, junto con sus contrapartidas características fueron pronto descubiertos. Lo hizo claramente Aristóteles en la *Etica nicomaquea*. Describe dos tipos de χαχία en el trato con hombres, entre los cuales hay una ἀρετή "anónima". El περίτι

es la broma y los tipos de ἕξις, se refieren a la reacción del hombre frente a la broma que se le hace. En un extremo está el βωμολόχος el "picaro", que todo lo convierte en risa y no' permite ninguna seriedad; en el otro, el ἄγροιχος que no entiende ninguna broma y todo lo toma en serio. Es evidente que este último es el hombre sin humor, que se excita de inmediato ante cualquier broma dirigida a él. Si se añade la parte correspondiente en Teofrasto se ve que ya los antiguos consideraban muy risible a este tipo. Pero esto es justo de lo que se trata: quien no puede reírse de debilidades que también son suyas o están cerca de ellas, se convierte por ello en objeto cómico.

CAPÍTULO 38. Lo *cómico y lo serio*

a) *Aspectos metafísicas de la comicidad*

En sí, la comicidad no tiene mucho que ver con los problemas de la concepción del mundo. Estos están más cerca de su contrapartida, lo sublime. Así se ve a primera vista. Pero si lo vemos más de cerca, la situación cambia. Ya el *ethos* que determina el tipo de sentido de la comicidad señala unas raíces más profundas. Es evidente que el hombre de humor se sostiene de algún modo seguro sobre una base ideológica, aunque ésta no haya llegado a la conciencia objetiva. Son hechos que pueden mostrarse con precisión en ciertas formas literarias.

Es de sobra conocida la diferencia entre la sátira contemplativa y la mordaz. Tras ella se esconde la oposición entre una disposición afirmativa ante la vida y una negativa; una optimista, divertida, placentera, que "vive y deja vivir" y otra expresamente pesimista, que puede agudizarse hasta la amargura frente a la vida en general. El humor de fino núcleo de las sátiras horacianas es un bello ejemplo del primer fenómeno. En el segundo género no pueden darse tan grandes logros, desde luego, porque los efectos buscados caen en la burda grosería y la concepción de la vida que hay detrás es demasiado negativa.

Aun si se hace caso omiso de extremos tan definidos, siempre hay una concepción del mundo y de la vida tras la mirada a lo cómico. Esto significa que esta mirada tiene un trasfondo metafísico —del mismo modo que el sentido para la contemplación y los problemas de la. fe, o para el amor a la humanidad o la misantropía. Y sucede con frecuencia que la visión del mundo que sirve de base es la misma en todos estos terrenos —y frecuentemente también en el del saber. Desde luego, no necesita

serlo; rara vez está tan unitariamente pensada la posición ante el mundo de un hombre. Pero siempre existe la tendencia interior hacia tal unidad. Por ello todo sentido de lo cómico —y ante todo su forma más profunda, el humor— tiene siempre un aspecto moral, metafísico y —si se quiere— religioso.

Es esto lo que nos hacen sentir los grandes escritores humoristas: Jean Paul, Raabe, Reuter, etcétera. No necesitan salirse de su papel y demostrar su imagen del mundo; la recibimos de modo mucho más concreto y penetrante en su modo de ver y configurar la comicidad de la vida.

Existe aún otra relación entre la metafísica y la comicidad. Se refiere a ciertos rasgos en la estructura del mundo en que vivimos en la medida en que podemos encontrar cómicos tales rasgos. Y es comprensible que el hombre encuentre primero tales rasgos donde se trata de su propio puesto en el mundo, es decir, de su empotramiento en las relaciones mayores del proceso del mundo.

Muchos agudos metafísicos han encontrado un elemento trágico en el puesto del hombre y le han dado una expresión pesimista. Pero también hay otros que encuentran cómico tal puesto, y por los mismos motivos: por ejemplo, porque el hombre no puede hacer otra cosa que buscar la "felicidad", y experimenta con ello la malignidad en la disposición de su propio ser y en el curso del mundo para destruir el camino a la felicidad. Las teorías metafísicas de este tipo son por lo común eudemonológicas y el eterno engaño del hombre en la "balanza del placer y el displacer" desempeña allí el papel decisivo.

Así lo vemos en Schopenhauer, quien despliega en el desarrollo de estas cosas un humor rabioso por lo común. Toda la conexión cósmica —empezando por la "brutal voluntad del mundo" que azuza a la inteligencia para después quedar "superada" por ella— parece un chiste colosal.

F. Schlegel acogió el chiste en la filosofía a partir de una base muy diferente. Su modo se emparienta con la dialéctica de Schelling y Hegel en la que el momento esencial es también el de la transformación. En algunas ingeniosas agudizaciones de la sistemática hegeliana resuena aún el rasgo chistoso de esto.

Pero también se encuentran formas estéticamente puras de desarrollar una metafísica de lo cómico. Schelling por su parte se adelantó a introducir la intuición estética dentro de la filosofía, al hacer de ella un órgano universal de conocimiento metafísico. Este ejemplo sólo ha sido despreciado como indigno de ser imi-

tado por espíritus de segunda clase. Pero en la estética misma encontró algunas contrapartidas.

Los románticos encontraron una profunda ironía en el modo en que el hombre está puesto en el mundo, cuando en realidad está tras él y es determinado por él: nunca logrará reencontrar su propia esencia en la naturaleza que aparentemente le es extraña y así se desconoce en forma tragicómica a sí mismo en la esencia del mundo. Novalis dio un paso adelante con su "idealismo mágico"; éste permite al hombre crearse un mundo tal como lo quiere; sólo tiene que poseer la varita mágica, es decir, debe convertirse en el "órgano central" por su poder, tal como el artista se convierte por su poder en los sentidos, el pintor en el ojo, el músico en el oído ...

El pensamiento de S. Schütze *(Versuch siner Theorie des Komischen)* parece más especial. Según él, lo cómico es un juego que la naturaleza juega con el hombre, que cree actuar libremente; así, pues, un juego que juega con la libertad humana. Este pensamiento, verdaderamente infernal e insidioso, es mitigado por la concepción de que lo cómico es en realidad sólo "la percepción o representación" de tal juego. Pero esto modifica poco el engaño metafísico y tragicómico —muy risible, desde luego— del hombre acerca de la responsabilidad y la imputación, la dignidad humana y el *ethos.*

Otros (Vischer) han alabado este pensamiento, pero se vio que era demasiado estrecho para una definición de lo cómico. Pues es evidente que hay otras muchas cosas cómicas, inofensivas y que nada tienen que ver con ese engaño fundamental del hombre.

Pero queda como gran ejemplo de una metafísica del hombre que tiene ella misma la forma de un chiste grandioso: el hombre se esfuerza por ser justo y bueno, cree ser culpable de cualquier falla, se hace reproches y tiene escrúpulos de conciencia, carga el peso de lo que cree su culpa —y en realidad no es su culpa, sino que son las indiferentes cadenas causales frente al bien y al mal las que deciden sin que él lo sospeche y obran a través de él.

En esta "cómica" imagen del mundo no sólo se degrada a mera cosa lo que la persona es y se la convierte en pelota de un juego irracional, el del mecanismo eterno, sino que se rebaja el contenido de las altas metas que el hombre considera honradamente suyas, se las funde en nada y se las sustituye por motivos muy banales de tipo mezquinamente humano y egoísta.

No es muy distinta la comicidad metafísica que se *agrega a* todas las imágenes ideológicas del mundo. Aumenta cuando la imagen del mundo toma rasgos antropomorfos o aun sólo antropocéntricos. Lo primero ocurre cuando se ve una voluntad y una predeterminación en el proceso del mundo; lo segundo, cuando aparece el hombre como sentido y fin más altos del proceso del mundo y todo parece estar dirigido a él. Aquí la comicidad grotesca consiste en que al construir el hombre amorosamente tal imagen del mundo —creyendo que así configurará al mundo de modo especialmente bueno y bello para él—, logra exactamente lo opuesto: a saber, robarse a sí mismo el único puesto digno y lleno de sentido en el mundo.

Cómo se llega a ello es en realidad un capítulo de la metafísica. Pero lo esencial es esto: el hombre tiene su puesto especial en el mundo, como "ser superior" frente a los animales, gracias a dos altos dones, la capacidad de obrar conforme a un fin y la libertad para decidir por su propia voluntad. Desmiente y convierte en farsa estos dos dones cuando considera la finalidad de todo el mundo desde abajo como una forma de determinación. Lo primero porque sólo puede realizar fines con medios (quizá fuerzas naturales), que se dejan dominar sin resistencia, únicamente puede encontrar tales medios neutrales en un mundo determinado sólo de modo causal, nunca en uno determinado finalmente, en el que cada cosa llevara ya su "determinación para algo". Se invalida a sí mismo y hace de su propio ser activo uno destinado a la pasividad. En cambio, convierte en farsa el segundo don, el de la libertad, porque en un mundo teleológicamente predeterminado ya no hay espacio de juego para decisiones "libres": en un mundo tal aun las decisiones humanas están predeterminadas y su libertad es aparente.

La "comedia de la teleología" puede seguirse a lo largo de toda la historia del sentido y la búsqueda humanas: en lo cotidiano, en el mito, en el pensamiento religioso, en la filosofía; casi todos los "sistemas" metafísicos son teleológicos. Parecería que una fuerza secreta arrastrara siempre de nuevo al hombre al autoengaño.

Se ve que no se trata aquí sólo de los "aspectos metafísicos de la comicidad", sino también de los aspectos cómicos de la metafísica. Y con ello también de los aspectos cómicos de toda imagen del mundo y toda visión de la vida creadas por el hombre, por más que lleven los sublimes ropajes "de la más alta sabiduría": se trata de los aspectos cómicos del mito y la religión.

Siempre que se desploma un cielo hecho por el hombre se hace visible la comicidad y se encuentran los burlones. Pero resulta una burla barata de la que no merece la pena hablar. Mientras el cielo se sostiene, nadie ve la comicidad; los hombres están allí serios y contemplativos y lo admiran. Y justo por esta admiración son objetos metafísicamente cómicos.

Podría coronarse todo esto con el enorme autoengaño del hombre en cuanto al problema del sentido. La situación es ésta: que un mundo pleno de sentido resultaría absurdo para el hombre como ser donador de sentido; en cambio, el mundo sin sentido en el que vivimos es el único que se le ajusta y tiene sentido; en tanto que el hombre, ciego para ello desde el principio de la historia, lo niega y trata de imaginarlo "mejor" —es decir, como un mundo absurdo. No puede desconocerse la comicidad que hay aquí. Pero se acerca a la tragicomedia.

b) *Fenómenos limítrofes de la comicidad*

A primera vista nos parece extraña la pregunta de si hay fenómenos limítrofes de lo cómico —quizá del tipo que hemos visto en lo sublime y lo gracioso. Se trataría de casos en los que lo cómico se transforma por sí mismo en algo opuesto; así, pues, en lo serio o en lo que se toma por tal. La pregunta sólo es extraña porque conocemos lo cómico como un producto de la transformación de lo sublime. Pero no todo lo cómico proviene de lo sublime, como ya se mostró. Con ello cambia la situación.

Hay muchos casos limítrofes. Algo puede anticiparse ya que se refiere especialmente *a* la literatura y de modo mediato también a la situación de lo humorístico en la vida, el chistoso, el burlón, etcétera. A saber, pertenece a la esencia de lo cómico el ir en contra de un tratamiento muy amplio, es decir, tiene la tendencia a reducirse a sí mismo temporalmente.

Esto encuentra su razón en su estructura: todo se dirige a un "momento", que no permite ser diferido a voluntad, porque si no resultará en otra cosa; si se sobrepasa, se agota la comicidad y tampoco puede uno detenerse a voluntad más en ella. No puede hacerse que la caída tenga efecto dos veces cuando ya se la ha usado.

Es ésta una diferencia esencial frente a otra literatura. Desde luego, siempre se da la peripecia, en cualquier drama, en cualquier novela bien construida, con frecuencia hasta en las grandes epopeyas, que no han sido pensadas así. Pero siempre que se trata de un contenido serio resulta la amplitud del material insertado

y la detención en él algo positivo, casi siempre necesario, permite familiarizarse con el medio; sólo en lo cómico es distinto: aquí no pueden extenderse ni la tensión introductoria, ni el resonar del estado de ánimo logrado, ni tampoco el placer estético en ello, tal como lo exigen el cambio y su dignificación por la comprensión del sujeto. La más ligera infracción —aun una palabra acertada, cuando está de más— resulta debilitadora, es decir, destruye el efecto cómico. Todo aferrarse a la comicidad ya gozada es disolvente.

Por ello, los temas cómicos son cortos. Siempre conservan algo anecdótico. No pueden llenar todo un libro; ni siquiera cuando forman el trasfondo y tienen gran profundidad ideológica. Cuando el humorista quiere llenar un libro necesita meter siempre comicidad nueva. Como esto, *in infinitum,* daría una charla monótona, debe buscar otro material al que se pueda prender lo cómico. Puede ser muy serio y debe serlo, por mor de la oposición (F. Reuter). Este primer fenómeno limítrofe no es sólo una limitación de la extensión, sino también de las posibilidades internas, temáticas de lo cómico.

Pero hay otros fenómenos limítrofes. Uno muy conocido se encuentra en la comicidad invectiva, sobre todo cuando tiene un carácter muy personal en la vida diaria. Invectiva, es decir, de ataque, es todo tipo de guasa, todo dar una forma fuerte a las bromas y tomaduras de pelo. Toda guasa tiene dos aspectos: es un logro de quien la hace, puede ser, por ejemplo, ingeniosa; pero es también una invitación al objeto de ella —sea para defenderse de modo igualmente ingenioso, sea para compartir la risa sobre las propias debilidades. Ambos aspectos tienen sus límites.

Y estos límites son auténticos fenómenos limítrofes de la comicidad. Pues aquí puede suceder que aun al oyente que no participa se le acabe súbitamente la risa y se convierta en desaprobación: porque la guasa se ha convertido en ofensa personal y en un auténtico lastimar. Quien tiene una superioridad espiritual no dejará ver el dolor, sino que responderá de tal modo que pondrá de su parte a quienes se rían, para después retirarse con donaire. Pero no todos tienen esta medida de superioridad. Y aunque la tenga, el dolor fue auténtico.

Así, pues, este fenómeno limítrofe descansa en que la comicidad tiene un aspecto destructor ("la risa mata"). Deben respetarse las profundidades correctas de lo que se trae a cuento. Si se llega a profundidades anímicas demasiado grandes, los alfilerazos se convierten en heridas serias y "la broma se acaba", como la risa.

Este tipo de fenómenos limítrofes —la transformación en ofensa— desempeña un amplio papel en la vida diaria. Este se debe menos a la maldad agresiva del chistoso que a la desviación a partir de su don y el efecto de arrastre que tiene sobre otros. El hombre guasón y chistoso se ciega a veces en este punto; la fuerza de arrastre del chiste lo lleva consigo y sólo se da cuenta demasiado tarde de lo que ha hecho.

Este fenómeno limítrofe tiene múltiples variaciones, si bien descansa siempre sobre el mismo defecto ético: la irreflexión, el juego despreocupado con las debilidades ajenas. Una subespecie del fenómeno es la broma que alguien se permite con el agraviado. Según sea el sentido que tenga "el agraviado", la broma puede recaer en éste o en el bromista mismo que puede ocasionar un mal incalculable, pero también puede acercarse a un barril de pólvora y volar él mismo en pedazos. Lo primero se ve, por ejemplo, en Dostoievsky: Stavrogin "le toma el pelo" al consejero de Estado, sin querer causar daño.

Hay otro tipo de deslizamiento del chistoso que tiene su raíz en lo desmedido de la comicidad. No se trata aún del fenómeno de lo βωμολόχος, que todo lo convierte en broma y con ello convierte en bagatela aun lo más serio. Se trata más bien de un bromear incesante que, aunque no toque nada importante, se convierte a la larga en algo vacío y aburrido, porque nadie puede moverse sólo entre agudezas, gracias y efectos contundentes; muy pronto exige un terreno más firme.

Es posible que sea éste —entre los muchos fenómenos limítrofes de lo risible y de humor, pues también puede trasponer este límite— el más notable. Pues aquí la diversión conscientemente buscada se convierte en aburrimiento: parecería que el efecto correcto de la comicidad estuviese unido a una μεσότης aristotélica, de tal modo que una demasía puramente cuantitativa la destruye también y la hace convertirse en su contrario: una carencia.

El aburrimiento forma un opuesto más brusco de lo cómico que lo sublime o lo trágico. Pues es completamente negativo, contradictorio. Esto se ajusta también precisamente a la experiencia: algo de tragedia se lleva bien con lo risible; lo conocemos por la tragicomedia que tanto nos conmueve en la vida y nos arrastra en dos direcciones. Pero el aburrimiento no se lleva con ello: cuando se presenta, se disipa la risa de un modo muy distinto que ante lo serio.

Otro fenómeno limítrofe es la transformación de lo cómico en

banal, plano, de mal gusto. Desde luego, se puede caer en lo banal casi a partir de cualquier material —por ejemplo, con mucha facilidad a partir de lo conmovedor o doloroso—, pero el peligro no es nunca tan grande como en lo cómico. ¿Por qué?

Pues porque lo cómico, cuando se lo aprehende conscientemente y se le da expresión, se presenta con pretensiones de ingenio, sorpresa o cuando menos diversión y cuando no cumple con esta pretensión resulta desilusionante. Vive del cumplimiento de esta pretensión y nada queda de él, si no la cumple.

¿Cuándo se presenta la transformación en banal? Es evidente que no sólo cuando fracasa la agudización del contraste —el momento—, sino también cuando desaparece la oposición misma, la caída. Sucede así cuando la oposición resulta ser inauténtica, artificial, de modo que no es ya posible la autosuperación y en realidad no hay ya un absurdo.

¿Se duda de que haya algo así? La delectación en los chistes, la narración de anécdotas y el humor deliberado que domina en gran medida la conversación en sociedad, está llena de ello. Piénsese en cómo un chiste logrado provoca de inmediato una imitación —lo que siempre acaba en algo plano, porque la repetición del mismo efecto es cosa imposible: la caída se desgasta.

El mismo fenómeno puede presentarse aumentado. Entonces el chiste, la comicidad y el ingenio no pasan simplemente a lo banal, sino a lo necio y lo tonto. Aquí no se trata ya de una verdadera transformación, porque desde un principio no existía un nivel señalable del chiste. Así sucede con frecuencia cuando una persona sin humor y negada para la comicidad se esfuerza por hacer bromas, sin que se le ocurra nada. Es frecuente que pase esto con los niños cuando quieren demostrar que pueden hacerlo.

Otro fenómeno limítrofe de esta serie es la conocida experiencia de cómo se falla al narrar sucesos cómicos, anécdotas y chistes. Quien no tiene el don peculiar que aquí se exige, falla notoriamente aunque siga estrictamente un modelo.

La relación del narrador con el inventor de la anécdota o el suceso es aquí la misma del actor con el dramaturgo. También él tiene que poner algo, acabar la composición. Esto no lo pueden hacer todos. El hombre sólo rara vez reconoce esta relación, por lo común se precipita a la tarea que no le va. No la "conoce" y queda después muy sorprendido cuando falla.

¿Por qué echa a perder el "momento" cuando empieza a reírse, aunque sea un instante antes, arrastrado por la comicidad? ¿Por

qué el cómico auténtico, experimentado, permanece serio aun en las situaciones más cómicas y deja la risa a los oyentes?

En parte, porque el cómico no debe traicionar el momento de la comicidad, antes de que tenga efecto, sino dejarse sorprender por él. Pero esto sólo exigiría el control de la risa del narrador "hasta llegar al momento", pero no más allá. Ahora bien, si el cómico permanece serio "después", esto debe tener otro sentido. Podría ser éste; que mediante su seriedad retiene el asombro de quien no ha entendido, aún después de que el oyente haya entendido, y mantiene así directamente presente por un rato más la altura de la caída.

En esta misma dirección hay un segundo fenómeno limítrofe de la comicidad, metido detrás por así decirlo. Se presenta cuando el narrador, arrastrado por la comicidad que ya flota ante él, se estremece de risa y no puede seguir narrando su chiste. Puede suceder que empiece siempre de nuevo y nunca llegue más allá de un punto determinado en el que lo acomete la risa.

Lo curioso es que entonces la comicidad de la cosa, el chiste o la anécdota, para el narrador: se convierte él mismo en objeto cómico, en el sentido estricto de la comicidad involuntaria. Es evidente que ésta consiste sólo de la fuerza elemental de la risa que tiene un efecto obligado en dos direcciones, por una parte no deja proseguir la narración y por el otro no permite enterarse del asunto. De modo que, al final, el oyente debe reírse de su propio no poder reírse con el otro.

c) *La tragicomedia en la vida y en la literatura*

La conexión con la seriedad y el destino humanos, la auténtica tragedia y la tragicomedia, está emparentada con los fenómenos limítrofes de la comicidad, aunque es algo diferente. La tragicomedia no debe entenderse aquí como una dudosa forma mixta, tal como se presenta a veces en escritores débiles, sino por lo pronto como la unidad natural, brotada de la vida misma, de lo sobrecogedor y lo risible —tal como la tenemos todos nosotros, sin saberlo, y sin que le extrañe a nadie. Esta unidad plantea a su vez un problema.

Se trata del apegarse de la comicidad a situaciones, hechos, personas y vidas muy serias e importantes. Puede apegarse también a figuras y destinos auténticamente sublimes; ésta es la razón por la que le resulta tan fácil al bromista "el revolcar lo sublime en el polvo".

Pero aquí no se trata de este paso —ni tampoco del opuesto—, sino de un apego y mezcla, primero en la vida y luego en la literatura. ¿Qué pasa con ello? ¿Qué no se distinguen allí radicalmente la vida y la literatura?

Esto es justo lo que llama la atención. Hace siglos que la Antigüedad creó dos formas separadas de literatura: la tragedia y la comedia y en menor medida la oda y la sátira; en general la literatura ha conservado esta separación. Así, las formas neutrales, como las del teatro burgués, por ejemplo, tienen que ponerse del lado serio.

Pero esta separación no pudo pasar a la vida, pues ésta contrarresta cualquier intento de este tipo. Esto significa que la vida no es así. En ella no hay una separación pura, sino que todo está abigarradamente mezclado. Aquí la comicidad se apega en verdad a todo lo serio y lo sigue por todas partes. El héroe más dominio de sí mismo sus debilidades. No cabe duda de que son rías, quien está muy alto moralmente y ha logrado el disciplinado cómicos, provocan el humorismo; pero tampoco cabe duda de que el humorismo hace pequeño lo grande y hasta lo desaparece. La situación es ésta: que el peligro de ser rebajado crece con la grandeza de lo grande, con la altura de lo alto, de tal modo que a fin de cuentas si no se quiere renunciar a lo sublime hay que mantenerlo apartado de lo risible por una separación artificial.

Esta es la verdadera razón de la división en el arte. Separó lo que encontró unido, porque no pudo entender la unión.

Pero este apegarse no es aún una tragicomedia. Esta no consiste de la mezcla de rasgos trágicos y cómicos en el hombre, sino de un entretejimiento mucho más interior: el hombre, merced a la tontería pura o a otras debilidades visibles (presunción, petulancia, tozudez, medrosidad), puede provocar resultados cuya terrible seriedad no tiene correlación con la nimiedad de su falta. Entonnoble tiene rasgos mezquinamente humanos, el sabio sus tonteces su destino se hace verdaderamente trágico, aunque la consecuencia de los sucesos siga unida a una comicidad insuperable que estriba en esa desproporción. Aquí se supera pues el ἀνώδυνον αἱ οὐχ φθαρνιχόν aristotélico. Este debería ser la defensa contra lo trágico.

Por ello, en la verdadera tragicomedia, lo trágico mismo es cómico a la vez. Y de tal modo que ambos no se superan uno a otro, sino que se mantienen en irritante identidad. Desde luego, se trata de distintos aspectos del mismo suceso, pero son insepa-

rables uno de otro. Si el arte quisiera separarlos limpiamente, les fallaría a ambos.

Esto se refleja con claridad en la literatura: el material tragicómico es poco frecuente y siempre se consideró difícil de tratar. Pero existen ejemplos de gran estilo: el rey Lear que empieza por la tontería de dejar ir de sus manos todo el poder y dejarse guiar además por protestas fingidas —los resultados son imprevisibles y verdaderamente trágicos. ¿Cómo se atrevió Shakespeare a hacerlo —en el gran drama en toda su extensión?

La respuesta podría ser: porque en definitiva así es la vida, y porque él, el escritor, se acercó de esta manera a la vida mucho más que los escritores de tragedia pura. Desde luego, esto no lo logra cualquier escritor, tiene que tener la grandeza para hacerlo, la amplitud interna y, a la vez, la unidad y la fuerza de la síntesis, por medio de la cual hace que lo aparentemente torcido y discorde sea evidente. Pero Shakespeare pudo atreverse a esta síntesis porque en la vida existen siempre tonterías risibles que tienen resultados trágicos. Es imposible decir si la exigencia platónica * tuvo en cuenta esta tarea. Pero no es una casualidad que al cumplirse haya tomado esta forma.

Por lo demás, el cumplimiento tiene en Shakespeare una forma doble, pues abarca la comicidad adherente que acompaña en la vida todo lo serio. Y esta forma se ha impuesto en gran medida en la nueva literatura. La profunda comicidad de Ulrik Brándel en *Rosmersholm* es de este tipo —a tal grado que aclara en forma muy significativa los personajes principales; algo semejante ocurre con la comicidad de los antípodas Eiferer Relling y Gregers Werle en el *Wildente* o la de Tesman en *Hedda Gabler*.

Hubo una época en que no comprendíamos tal comicidad entremezclada y perfectamente ajustada a la vida, porque nada debía estorbar la seriedad una vez que nos hubiéramos vuelto a ella. Pero esta torpeza es de cierto cosa del pasado y la exigencia de un continuo estado de ánimo alegre o serio a lo largo de toda una obra pudo al fin ser superada.

Así deben haber sido verdaderamente pioneras —hace unos trescientos años— las escenas de Falstaff en *Enrique IV;* sin ningún carácter tragicómico, como mera comicidad acompañante; pero tal que domina en última instancia toda la gran pieza doble. Aquí nos encontramos la forma más alta de la gran literatura. Y todavía pueden ser posibles muchos tipos de síntesis.

* Véase p. 621.

CAPÍTULO 39. *Posición de lo cómico en la estructura de los estratos*

a) *La nivelación de estratos externos e internos*

Es conveniente, dentro de la problemática de lo cómico, el seguir los fenómenos hasta donde se pueda y sólo entonces volverse a la pregunta estético sistemática fundamental. Esto está condicionado por la situación del problema en el que muchas teorías se corresponden en parte y en parte se oponen, en tanto que aún no se ha explicado ni descrito la existencia de los fenómenos. Algunas de estas teorías se tocaron más arriba; no fue mucho lo que se ganó con ello —hasta llegar al punto del bien común, en cuyo centro se encuentra la tesis kantiana de la esencia de lo risible. Ahora es tiempo de volver al problema fundamental. Y esto puede hacerse en una analogía precisa con su tratamiento en lo sublime y lo gracioso.

La pregunta fundamental sistemática sobre lo cómico es en qué estrato del objeto estético tiene su lugar. Esta fue también la pregunta en el caso de lo sublime y lo gracioso; en realidad, en la problemática general de lo bello que terminó principalmente con la relación de los estratos y la relación del aparecer.

¿Puede esperarse ahora que resulte, con respecto a lo cómico, una altura determinada, cuando menos en promedio, dentro de la serie de estratos? Lo sublime estaba enraizado en los estratos internos según su importancia; lo gracioso, y lo que le está emparentado, en los estratos externos, tal como corresponde a su volátil ligereza. ¿Qué queda para lo cómico?

Se piensa aquí por lo pronto, mucho más que en lo gracioso, en los estratos externos, pues también la comicidad posee cierta ligereza, algo volátil y juguetona, casi irresponsable. Algo así difícilmente puede encontrarse en los estratos más profundos del objeto.

Pero por otra parte se ve que junto al humor ligero hay otro profundo, que toca a la concepción del mundo, que puede empujar a la comicidad en general —aun la mordaz y malévola— a profundidades muy considerables de la vida humana; como puede lastimar y aniquilar también muy en serio.

En esto no tiene parentesco con la gracia, pues ésta es siempre inofensiva y nunca hace que el trasfondo surja violentamente a luz. Tampoco existe ningún aparecer de lo atractivo que se empariente con la tragicomedia. Aquél se mantiene siempre en la su-

perficie, cerca de lo sensible y se traduce inmediatamente en ello. Hasta la pretensión de ingenio le está alejada.

De acuerdo con ello podría esperarse que en general la comicidad no estuviese unida a los estratos del objeto estético, sino que, de acuerdo con el *ethos* en el que se sostiene, pudiera estar enraizada a voluntad a veces superficial y a veces profundamente. Dentro de ciertos límites puede ser así. De ello dan pruebas las múltiples especies del humor, de la sátira y la comedia. Pero la mera diferencia de altura no puede ser toda la esencia de la cosa. Esta se refiere condicionalmente también a lo gracioso, lo que señala un espacio de juego considerable. Es necesario buscar aquí otra información.

La incorporación de lo cómico en la serie de estratos del objeto sería pensable de la manera siguiente: por su esencia, lo cómico no puede depender ni de solos los estratos internos ni de los externos, sino únicamente de una relación entre unos y otros. Pues la caída del contraste con la que trabaja la comicidad, consiste fundamentalmente de lo importante y lo nimio, lo profundo y lo plano, lo significativo y lo ligero.

Recuérdese: la "caída" resulta del tipo de absurdo que llega a la autodisolución en el efecto cómico. No es cómica la disolución de cualquier sinsentido, sino sólo la de aquel que presenta algo importante detrás de lo cual está lo nimio; de tal modo que se hunda en la inesperada disolución de aquel "en una nada".

Ahora bien, de ningún modo pueden calificarse de "nimios" los estratos externos de un objeto —de una obra literaria quizá—, ni tampoco de "importante" todo lo que hay en los estratos internos. Pero tampoco se trata de eso. Sin embargo, la relación podría ser ésta: cuando se presenta algo verdaderamente importante y significativo, sólo puede desplegarse en los estratos internos; y asimismo algo relativamente nimio sólo puede tener cierta validez en los estratos externos.

Lo cercano a la superficie de una obra literaria, movimiento y mímica de las personas, en parte aun las situaciones y acciones, está todavía cerca de lo sensible, en ello pesa más la intuición. Por ello puede presentarse aquí lo carente de importancia. Lo mismo sucede, a la inversa, con lo significativo e importante: sólo puede encontrar su lugar donde hay espacio de juego para lo importante. Allí, pues, donde la esencia interna de la acción lleva a los sentimientos y caracteres de los personajes o donde se anudan y ensamblan las situaciones vitales que experimentamos como destinos humanos.

Esta es la razón por la que la comicidad no puede entrar en juego en cualquier dimensión, sino que debe moverse como diferencia profunda en la serie de estratos del objeto estético. Por ello no se da en el terreno de lo cómico un peso decisivo a estratos o grupos de estratos particulares: ningún sobrepeso de los estratos internos como en lo sublime y ningún sobrepeso de los estratos externos como en lo gracioso. Reina aquí más bien una cierta nivelación de los grupos de estratos. Allí está, notablemente, lo cómico más cerca de lo bello general que lo sublime y lo gracioso.

Desde luego, la relación misma es aquí muy distinta a la relación fundamental de los estratos de que consiste lo bello. Allí en la transparencia del estrato anterior con respecto al posterior, la relación simple e intuitiva del aparecer, la que produce la belleza.

En la comicidad es más complicada la relación de los estratos. Pues aquí se engaña, se defrauda primero al espectador, pues se le muestra algo mucho mayor e importante, que como tal debería pertenecer a un estrato más profundo, para disolverse después en algo mucho más plano y carente de importancia, que en la estratificación está colocado mucho más cerca del primer plano.

Esto significa que, en vez de la mera transparencia, se presenta cuando menos en uno de los estratos externos una transparencia engañosa: justo ella presenta lo "mayor y más importante", de tal modo que esto no "aparece", sino "parece aparecer". Esta expresión medio absurda enuncia de modo maravillosamente claro la falsa relación que se interpone aquí en la clara belleza de la relación del aparecer y la destruye evidentemente.

Desde luego, no se queda en la destrucción. Esta no sería cómica, sería "sólo engaño" y quizá fea. La comicidad surge en la superación del engaño, cuando se lo reconoce como ilusión, deslumbramiento, travesura por así decirlo. Entonces se presenta la "disolución en nada".

No debe irritar que aquí se hable de "aparecer aparente". No es una tautología; el aparecer está muy lejos de ser apariencia. El aparecer regular en la relación de los estratos es el normal: en él no hay engaño, ni siquiera sabe la realidad de lo que aparece. En cambio en la "apariencia del aparecer" hay un engaño, a saber, que debería aparecer algo regular, es decir, algo verdaderamente existente y de propósito en el estrato más profundo. Lo que no es.

El engaño mismo depende de que se obstaculiza, perturba o dificulta el poder ver a través, de manera semejante a como ocurre en la vida; pues ésta forma siempre una comicidad nueva al mos-

tramos cosas importantes y significativas cuando en realidad —y aquí se trata de la realidad de hecho— se exagera una nimiedad. El ver a través de ello es tan difícil en una ojeada rápida a la vida, como en el chiste formado artificialmente, en el curso de una buena comedia, etcétera. Aquí como allí aparece al principio algo mucho mayor, que después se hunde en algo muy pequeño y plano. Toda la comicidad conscientemente configurada del humorista es así una completa imitación de los engaños característicos a los que estamos sometidos en la vida diaria; sea que sean deliberados —por parte de hombres que quieren engañarnos— o por un sucedido más o menos parecido que sólo se debe a nuestra inadvertencia. Esta es también la razón por la que, a la inversa los muchos pequeños engaños de la vida nos parecen un juego intrigante que se juega con nosotros, sea por un ser diabólicamente perverso o por una divinidad pícaramente traviesa que se divierte con nosotros ...

b) *Comicidad y verdad vital*

A partir de aquí puede comprenderse por qué la comicidad de la literatura es una eminente forma de expresión de la verdad vital. Hay tanto en la vida que es difícil de decir o imposible de expresar o representar como bello. Y sin embargo existe una necesidad literaria de apresar estas cosas, de representarlas, de hacerlas eficaces; pues pertenecen a la totalidad de la vida y su falta significaría falsedad vital. Lo que la representación directa no puede hacer, lo intenta la indirecta, la de la comicidad, por lo pronto en las formas maduras del humorismo.

¿Qué hace en realidad la literatura con la concepción humorista de lo pequeño y nimio, de lo insignificante, lo deplorable, lo lastimoso? ¿Lo embellece, le da otro color? ¿Lo disfraza, encubre u oculta? Si lo hiciera, no podría llevarlo hasta la intuición. No, hace algo muy distinto.

Toda coloración es vitalmente falsa. Nada está tan lejos de la comicidad como el conflicto con la verdad. La comicidad vive justo de las sorpresas con las que la vida real y dura nos asalta —vive, por así decirlo, de "improbabilidades", es decir, de aquello que parece increíble a un idealista inocente; pues lo improbable está muy lejos de ser siempre lo falso.

Aquí está uno de los secretos de la comicidad. Se refiere a su relación con la pretensión de verdad de la literatura. Justo ella, la comicidad, que siempre trabaja con ligeras agudizaciones y precisamente por ello no ofrece un simple cuadro fiel de la vida

real, está capacitada para mostrar ciertos rasgos de la vida humana en una forma asombrosamente objetiva y desconsiderada, sin pintar de modo afirmativo el cuadro insoportable de lo deplorable y lastimoso del hombre. No necesita repetirse de qué rasgos se trata. Aquí entra todo lo que enumeramos más arriba (cap. 376) de debilidades y tonterías humanas, todos los tipos de lo absurdo que puedan pensarse. Pues todo ello tiene, visto al desnudo, algo *de* la imagen de lo deplorable y lastimoso.

Esto es lo que logra la literatura en la concepción humorista de lo mezquinamente humano: muestra lo absurdo tal como gusta de disfrazarse en la vida —como pleno de sentido, significativo o cuando menos decente—, no para dejarlo con este atavío, sino para quitarle la máscara, tal como sucede también en la vida; sólo que el escritor tiene a la mano el dejarlo suceder de modo tal que el efecto de la aniquilación resalte con más fuerza.

Es fácil ver lo que así logra: lo deplorable y lastimoso aparece de inmediato, no en una pintura poco agradable de los detalles, como lo exigiría la intuitividad, sino sólo en su negatividad, al hacerse palpable su nimiedad.

Así se realiza lo asombroso: que lo nimio, lo deplorable, adquiera en la relación axiológica estética cierta importancia, que nunca podría tener en la relación axiológica ética, y que allí sería exactamente el mundo al revés. Aquí, por el contrario, no tiene nada al revés. Pues esta importancia se enraíza en que lo nimio y absurdo del hombre mismo es la locura, en cuyo suelo brota le verdadero y digno del hombre. La comicidad demuestra esto con la mayor palpabilidad concreta: mediante la risa el hombre se eleva sobre lo nimio y permite que éste desaparezca en su nada.

Esto sólo es posible porque se trata de una relación del aparecer, porque lo bajo y repugnante no tiene realidad y, por ello, el rechazo de lo repugnante y aun el horror ante lo horrible, no son un horror real. El saber acerca de la irrealidad es esencial en toda la relación. Esto quiere decir, es esencial que también aquí, como en toda la relación del aparecer, no se presente una realidad como tal. Lo que aparece puede tomarse de manera ligera y festiva.

Sucede aquí algo semejante al arte teatral: sólo porque el espectador sabe que la intriga y el asesinato que aparecen en la escena no son reales, puede adoptar una actitud de abandono placentero, de otra manera sería imposible. Así sucede aquí: sólo porque lo repugnante y absurdo son irreales, puede el oyente divertirse con

ello. Si es algo que le sale a uno al encuentro realmente en la vida, la exigencia es mucho mayor; cuando menos en la persona correctamente dispuesta en lo moral resonará también el aspecto serio. Cuando resuena mucho, la comicidad se vuelve tragicomedia. La experiencia nos enseña lo unida que está esta última a la vida.

Así, pues, además de la importante función de mantener en alto la alegría y el buen humor en la vida y de no dejar que el hombre se hunda en su miseria cotidiana, recae sobre la comicidad una tarea especial en la literatura —y no en la "cómica", sino en la seria precisamente. Esta función se refiere a la pretensión de verdad vital de la literatura.

Las grandes formas literarias, sobre todo la novela, pero también el teatro y las formas más pequeñas de la narración, tienen una gran necesidad de verdad vital. La experimentamos justo como exigencia de "cercanía a la vida". Esta exigencia no siempre puede llenarse con los medios de la descripción directa, porque se llegaría a un detenimiento desagradable o doloroso en las bajezas, en la miseria, en detalles irritantes. Hay escritores que a la larga resultan insoportables aun al más curtido, porque amplían esto demasiado. Dado que la literatura seria no siempre puede detenerse ante tales límites, sino que debe penetrar más en el terreno de lo desagradable, es de mucha actualidad saber cómo lo lleva a cabo.

Aquí la gran ayuda la presta el humorismo, es decir, la comicidad que descansa en un *ethos* afirmativo y compasivo. Pues lo que la comicidad tiene de especial es que por su material se refiere justo a esas mismas debilidades, mezquindades, absurdos, tonterías, a la misma miseria e infamia del hombre y su vida, que importan a la creciente necesidad de verdad vital.

Todas estas cosas pueden darse también con una pizca de humor, sin que por ello se desvirtúe su dureza. Pero es evidente que con ello se amplía considerablemente la frontera de su soportabilidad. El humorismo quita lo amargo y doloroso a lo desagradable, se eleva de inmediato sobre lo que descubre; la risa misma —aun cuando sólo resuene silenciosamente en el interior— es ya una elevación sobre ello.

Vemos cómo se afirma esto con gran estilo cuando escritores que penetran a las profundidades de lo humano son dueños de un humorismo: así Hamsun (por ejemplo, en *Rosa,* la historia de la tina, lo mismo que todo lo que rodea a la figura de "Augusto"). Lo mismo en los dramas de Ibsen (Stockmann, Hjalmar).

No es una casualidad que se trate de escritores que no son verdaderos humoristas. En ellos, el peso recae en otras cosas, no rara vez en lo trágico. Pero esto no los molesta.

c) *Consecuencias de la posición en la estratificación*

Todavía pueden sacarse más consecuencias de la posición de lo cómico en la estructura de estratos del objeto. Todavía no se ha expresado lo bastante hasta qué punto las últimas reflexiones son por su parte ya tales consecuencias. Puede aclararse de la siguiente manera.

Se prueba lo que se dijo sobre la posición de lo cómico en la estratificación del objeto: aquí no importa la profundidad absoluta (profundidad del estrato) de lo cómico —y que tiene dos miembros— ni la profundidad de lo significativo engañoso ni la de lo no importante que se esconde detrás, sino sólo la distancia en la profundidad de ambos momentos dentro de la serie de estratos del objeto.

De acuerdo con la materia, esta distancia de la profundidad corresponde siempre a una distancia en la altura, sea óntica, meramente lógica o moral. En el último caso es siempre también una distancia en la altura axiológica —y no dentro de una dimensión valor-disvalor, sino dentro del ordenamiento jerárquico de los valores.

La "caída" de lo cómico juega en esta distancia de altura. Así se entiende sin más por qué lo que importa es el intervalo y no la altura absoluta. Es directamente palpable cómo el efecto de la comicidad —por ejemplo, en el chiste logrado— depende exclusivamente del tamaño de "la caída en la nada", en tanto que el contenido puede tener una importancia muy diversa.

Esta es la razón por la que la comicidad puede emplearse en cualquier contenido como manera de hacerse visible, sin que se le designe ningún nivel determinado como normal. La única condición es que el contenido (materia) tenga alguna "altura", un punto de partida en general —como un absurdo, una debilidad, una insensatez, etcétera. Pues todo ello se da en alturas muy diversas; el atormentarse del celoso se desarrolla en un plano anímico muy distinto al del miedo ante el escándalo de quien tiene un puesto público. El verdadero humorismo domina aquí todos los caminos. Ya se ha mostrado que no se detiene ni ante los grandes temas de la concepción del mundo.

Se ve a dónde tiende la consecuencia de la posición de lo cómico en los estratos. Dado que aquí lo importante y profundo es sólo

apariencia, se sigue que al caer la apariencia, sale a luz, debe "aparecer", su contrario, lo nimio. Pero éste es negativo, pasa al rechazo en forma de risibilidad: "cae" —frente a lo que primero nos engañó como importante (lo más profundo según el estrato) y con ello pasa a su lugar correcto, es decir, al estrato que le corresponde.

Esto último es un efecto final. Hasta llegar a él hay que recorrer los estadios más paradójicos; y de ellos depende, curiosamente, justo el valor de verdad del efecto cómico: consiste en la cercanía a la realidad de lo irreal o —lo que es lo mismo— en la verdad vital de lo meramente inventado o fantaseado.

Esta relación está construida en la importancia de lo ligero y no obligatorio; en otras palabras en la sorprendente seriedad de la broma. Pues esto nos asalta desde su emboscada como una irrupción de lo importante en el efecto cómico.

A todo esto hay que añadir el valor puramente representativo de lo cómico, el hacer soportable lo insoportable; ¿o debería agudizárselo más bruscamente como el dar atractivo a lo que carece en absoluto de él o hasta repugna? No se trata aquí de formulaciones y el límite hasta el que se puede llevar la paradoja de lo cómico puede ser siempre discutible. Sin embargo, el principio según el cual se traduce la distancia en profundidad entre lo importante y lo nimio en lo cómico es siempre el mismo: la caída y autodisolución del absurdo.

Así aquí también puede hablarse de lo "significante en lo insignificante". Este giro es quizá el más universal. O de "aparecer en el desaparecer". Ambos necesitan una aclaración. Por lo pronto, lo cómico es lo inverso: como la autodisolución hace desaparecer lo insignificante y aparecer, en vez de ello, algo muy insignificante, podría decirse más bien que lo "insignificante" surge en lo "significante" y el "desaparecer" se esconde en el "aparecer".

Pues la relación no es tan sencilla. Cuando menos es doble. ¿Qué pasa con lo absurdo o anómalo en la relación del aparecer de lo cómico? De hecho, desaparece en la comicidad, al hacerse visible tras lo supuestamente significante y superarlo de este modo: desaparece así, porque su aparecer en su nimiedad es a la vez su aniquilación. Por eso se supera a sí mismo, al pasar al aparecer. Pero esto significa que más bien aparece otro, de tal manera que el efecto final vuelve a ser un "aparecer en el desaparecer". Con lo que toda esta relación doble es lo "significante", que aparece en lo "insignificante".

Es evidente que las palabras lo expresan de modo muy débil.

La relación podría agudizarse más dialécticamente. Pero no debe intentarse porque la forma conceptual artificial tiene sus peligros. Así, pues, hay que limitarse a la descripción mediante conceptos muy imperfectos —conceptos que no fueron acuñados para esta relación y que por ello nunca pueden ajustarse del todo.

Lo que puede decirse se limita, a pesar de sus múltiples giros, a bien poco en última instancia: aquí no aparece lo más profundo en lo plano, como sucede siempre, y como es la relación regular en lo bello en general; sino que aparece lo plano en lo más profundo: lo nimio se asoma tras lo significante, lo risible tras lo sublime. Es una relación pervertida del aparecer. Pero así como no fue la primera, tampoco será la última.

A saber, primero apareció lo más profundo; era desde luego un engaño; puesto que lo único dado era lo plano, sólo podía aparecer "en" éste. Pero el sujeto aprehensor nada sabía de ello. Después, cuando la primera relación del aparecer se trocó en la segunda y ésta (la pervertida) se produjo, se presenta la desaparición de lo plano —su volver a desaparecer, después de haber surgido primero en la segunda relación—; pero ahora no desaparece tras lo más profundo, ya que esto ha desaparecido también, sino tras su propia risibilidad. Expresado de modo objetivo: tras su presunción de ser lo más profundo.

CAPÍTULO 40. *Reflexiones y objeciones* a)

EZ *placer en lo cómico y el placer en lo bello*

La investigación de lo cómico no es en sí misma algo cómico. Quien quiera divertirse así, no gana para ello. Así también la investigación de lo sublime no fue sublime, ni la de lo gracioso, graciosa. Lo mismo que toda la investigación de lo bello no es bella; nadie a quien le importe lo bello mismo la llevaría a cabo. Pero aquel a quien le importa el conocimiento sí lleva a cabo investigaciones sobre lo bello, lo sublime, lo gracioso y lo cómico. El destino de la estética es ser engañosa. Pues los que llegan a ella, llegan siempre por mor de lo bello, de lo sublime, de lo gracioso y de lo cómico.

En esto no se parece la estética a las otras disciplinas filosóficas. La ética ayuda a quien se preocupa por lo bueno moral; sus preguntas enigmáticas se refieren en parte a muy serios obstáculos en la vida práctica misma, ver con claridad es guiar el camino. La lógica defiende al pensador de ciertos desvíos peligrosos del pensamiento; la teoría del conocimiento da límites y

condiciones al conocimiento posible, es determinante en los estadios más altos del conocer. La ontología otorga finalmente a aquel que quiere apresar el ente la dirección para ello; la filosofía de la historia o del derecho sirve mediatamente para alcanzar el conocimiento histórico o legal.

La posición especial de la estética a este respecto provoca dificultades y la conexión de los problemas es aquí tan peculiar que justo en el terreno de lo cómico aparece con mayor fuerza en el primer plano esta posición especial. Pues lo cómico es ese terreno de lo bello en el que el carácter de éste queda más atrás —tanto que con frecuencia resulta muy dudoso si se lo puede contar aún entre lo bello o no. Pues hay tipos de lo bello que quedan destruidos sin duda al entrar en juego la comicidad.

Se trata de una objeción equivocada: si existen diversos tipos de lo bello, éstos pueden excluirse mutuamente, como se excluyen siempre las especies de un género. Y desde luego ante tales objeciones se piensa siempre en lo sublime —o en aquellos casos de belleza que se acercan a lo sublime. No es necesario buscar mucho para encontrar ejemplos; corresponde a toda belleza seria, reflexiva, que ilumine un rostro, a todo paisaje abierto y solemne. Pero aun sin sublimidad es válido lo mismo — también la gracia, el encanto, el atractivo quedan destruidos por el regusto de la comicidad.

¿Qué quiere decir, pues, que en lo cómico queda más atrás el carácter de lo bello? Pues es evidente que no puede significar simplemente la desaparición de lo bello. Para ello están demasiado emparentados el placer de lo cómico y el de lo bello.

Pero ¿no es un placer muy distinto? ¿Qué tienen en común el placer de lo cómico y el de lo bello? Esto, sin duda, que ambos son puramente objetivos, un disfrute desinteresado en el aparecer, sin tomar en cuenta la realidad.

¿Cuál es la diferencia? Se ha señalado una y otra vez que la contemplación de lo cómico empieza por el displacer: nadie puede encontrar placer en el absurdo en cuanto tal, en la torpeza o debilidad. Pero tampoco se lo ha afirmado nunca: el placer en la diversión sobre lo cómico no depende del absurdo, sino de su desenmascaramiento, que es a la vez su superación y aniquilación. Lo pleno de sentido de esta superación, en la medida en que estaba dentro de las propias consecuencias del absurdo, es sin duda algo positivo, en lo cual el placer puede adoptar por completo el carácter de un goce duradero. Conocemos este último en el disfrute de un buen chiste, de un giro humorístico, de un cuadro cómico o también de una analogía ingeniosa.

La diferencia entre la sensación placentera de lo cómico y la de lo bello neutral no es más grande de lo que debe ser para el tipo particular de un caso especial. Vista subjetivamente, la diferencia es sobre todo de estado de ánimo, pues lo risible es alegre, en tanto que en los otros terrenos de lo bello hay mucho de serio.

Así, pues, no hay razón para trazar aquí una separación. Lo cómico se ordena muy bien dentro de lo bello; dentro de su paradoja puede tener fácilmente algo de "elegancia" que puede percibirse en forma directa como belleza —el arte del humorista genial—, lo mismo que, por otra parte, lo humorístico se une sin duda a lo gracioso —en algunas creaciones peculiares del humorismo fino.

¿Qué significa, pues, que en lo cómico lo bello queda atrás? A ello dan respuesta los resultados del capítulo anterior (39 *b, c):* la fuerza peculiar de lo cómico es proporcionar de modo vitalmente verdadero lo repugnante y bajo sin herir o rebajar el sentimiento.

"Aquello" que la comicidad proporciona aquí —visto meramente en cuanto al tema y contenido— está muy lejos de ser bello. Más bien se querría calificarlo de feo. Ya se mostró más arriba porqué en última instancia, no encaja en lo feo: se trata justo de lo débil y bajo, lo común y absurdo del hombre; de aquello de lo que apartamos la vista cuando nos lo encontramos en la vida.

Ya se ha mostrado ampliamente por qué estas debilidades forman el material de lo cómico. Ahora sólo falta sacar la consecuencia de que estos momentos temáticos forman aquello que se opone a lo bello en lo cómico; así, pues, aquello que "hace que lo bello quede atrás en lo cómico".

Pero ¿está bien expresado así? Deberá el material solo determinar sobre lo bello y no lo bello en lo cómico, cuando en todo lo demás la formación da la salida —sin que importe que se trate de la formación particular de un estrato individual de la obra de arte, en último extremo del puro juego de las formas o de la transparencia de las formas en la serie de estratos.

Es evidente que no es éste su sentido. Aquí, como en todas partes, el ser bello depende de la forma; y no de la floración juguetona de la forma sino de su capacidad de dejar aparecer a otro. Y por ello el placer estético en lo cómico —eso que nos permite reír— es en el fondo del mismo tipo que en cualquier otro goce de lo bello.

Lo especial que caracteriza a este placer —justo eso que nos hace reír— sigue estando siempre dentro del género del placer estético : no se limita al contenido. Pues el que aquí se produzca un efecto, que depende de la ilusión de algo importante y después de la ruptura de esta importancia en una nada, son momentos que

están dentro de la misma relación del aparecer. Sólo que la complican, hacen que vaya aparentemente contra sí misma (aparecer pervertido) para volver después a la dirección natural. De ello depende una diversión peculiar que nada tiene ya qué ver con el material ni le debe tampoco su peculiaridad: el placer de lo cómico.

b) *La comicidad en la pintura y la música*

Lo dicho muestra que vale la pena reflexionar sobre el pensamiento anterior. Hay mucho más, sobre todo cuando se considera más lo especial. Hasta ahora sólo se habló de lo cómico en la literatura y en la vida; con toda justicia, porque allí está el verdadero peso de lo cómico. Pero en última instancia lo cómico se presenta también en otras formas. Por ejemplo ¿qué pasa con la comicidad de la caricatura? Aquí hay que entender caricatura en sentido amplio y meter dentro todo lo que tiene este matiz.

¿Se ajustan las determinaciones dadas a lo cómico en el dibujo? Pues aquí únicamente se trata de dibujo; el color es sólo complemento, casi suavización de la comicidad. Quizá hiciera demasiado realista el cuadro violento. Lo que tendría un efecto insoportable.

La pregunta de si se ajustan las determinaciones significa por tanto: si se da aquí el "contraste" necesario, si se encuentra en la dimensión correcta, si aquí se "cae" algo que al principio parecía grande y digno; en verdad, si hay aquí un absurdo que se disuelva.

Son las dos últimas preguntas de las que depende el pensamiento. Pues siempre se encuentran contrastes en un cuadro violento bien logrado —desde luego sólo cuando se conoce el original que se caricaturizó. Pues éste es el objeto digno, lo violentado en el cuadro es la nimiedad en la que cae. Con ello se asegura a la vez la dimensión correcta de la oposición.

Pero ¿qué pasa con el "caer"? El dibujo no conoce un antes y un después, todo se da junto. Podría decirse que artísticamente está dispuesto de tal modo que el espectador reconoce primero el original por algunos rasgos característicos y después se da cuenta de las deformaciones; y sólo éstas provocan la caída de lo importante en lo nimio. El "absurdo" consiste entonces en la pretensión de algo, vuelto tan nimio por una deformación, de ser tan digno e importante como el original.

Esto no se ajusta a todas las caricaturas. Se da también la conclusión contraria. Allí vemos primero la deformación y la experimentamos como una provocación en su extravagancia; sólo

después advertimos a quién se dirige el todo. Y no puede negarse que también tiene así la caricatura el mismo efecto cómico.

Es necesario sacar las consecuencias: el efecto cómico es indiferente a la secuencia de la contemplación. Pero ¿se mantienen entonces la "caída" y la autodisolución de la querella?

Puede decirse que sí. La "caída" no necesita ser temporal. Esto se mostró ya más arriba en ciertas formas del humorismo donde una sencilla comparación, una analogía inmediatamente captada, resulta ya risible. Pero el fenómeno puede aclararse de otro modo:

También podemos experimentar posteriormente la "caída" como tal, valorarla y gozar de su comicidad. Se nos pone ante los restos de los ídolos derrocados y reconocemos en sus pedazos lo grandes y pretensiosos que deben haber sido.

O nos asalta posteriormente la imagen muy conocida del original desfigurado. El contraste resulta aquí igual que en el proceso contrario. También el absurdo es el mismo; y también su autosuperación consiste naturalmente en la desaparición de la falsa pretensión.

Otro problema es el que se refiere a la comicidad en la música. Ya se mostró más arriba por qué la música pura no es capaz de comicidad. ¿Cómo concuerda esto con que la comicidad encuentre muy buen lugar en la música programada? Debe existir, pues, por lo menos la posibilidad de acompañar la comicidad del texto o de la escena en forma musicalmente correspondiente.

Pero aun de la música pura debe decirse que se acerca mucho a lo cómico en ciertas obras: es capaz de diversión y buen humor, como también de jovialidad, capricho, ligereza y volatilidad, de desenfado y frivolidad despreocupada. ¿No hay de allí sólo un paso a lo cómico?

Quien quisiera concluir de aquí que la música es capaz de comicidad, se encontraría sin embargo en un camino equivocado. No advertiría que lo "divertido, jovial y ligero" se acerca más a ciertas formas especiales de lo gracioso que aparecieron ya antes en conexión con ciertas palabras: "alegre, leve y agradable"; ciertamente con algunas formas de lo "atractivo". Con ello hemos abandonado el terreno de lo cómico para entrar en otro muy distinto. La música pura tiene desde luego capacidad para lo gracioso, en todas sus formas especiales. Pero esto no es lo que se discutía.

Por lo que se refiere a la música programada hay, desde luego, grandes ejemplos. Quizá los mejores se encuentren en las óperas de Mozart (el agitado dueto femenino en *Fígaro:* "La puerta está cerrada" ...); las escenas de Beckmesser en Wagner, en especial

con Hans Sachs en el segundo acto; lo mismo R. Strauss en *El caballero de la rosa* (Ochs von Lerchenau), Pfitzner en *Palestrina* (segundo acto), *Humperdinck;* quizá algo de las operetas, aunque allí hay que andar con cuidado, porque la comicidad de la comedia corre casi siempre "al lado" de la música y casi no la toca. En cambio puede añadirse algo sobre las canciones.

El problema es ¿qué significan tales ejemplos? ¿Significan que la música misma que acompaña al texto o escena cómica es también cómica? ¿O sólo que esta música da expresión concreta a la diversión y desenfado, a la picardía y jovialidad, en la medida en que están indisolublemente unidas a la comicidad del texto o de la escena?

Después de una cuidadosa reflexión, con los ejemplos citados a la mano, habrá que decidirse por esto último. Pero no es posible comprobarlo más precisamente; hay que dejar resonar los pasajes correspondientes y después tratar de decidir sobriamente si no hay un engaño debajo —como sucede en las obras de arte de prestidigitación: a saber, atribuir a la música lo que sólo pertenece a la comicidad de la comedia. La música se adapta de modo tan maravilloso a todos los matices del estado de ánimo que apenas es posible escapar al engaño.

Desde luego, Wagner es quien realiza el engaño de modo más genial. Si nos imaginamos los pasajes de Beckmesser sin texto, sin escena y sin la mímica de los personajes, difícilmente resolveremos que esta música es "cómica". Sólo se la encontrará extraña y en ocasiones de una belleza peculiar.

c) *La comicidad en el terreno de estratos individuales*

La objeción más seria se refiere al todo de todos los objetos cómicos, sin que importe que sean obras de arte o pertenezcan a la comicidad de la vida. Pero se refiere en primer lugar a las obras de arte. Se pregunta si lo cómico descansa siempre en verdad en una "caída" de los estratos del objeto. Esta pregunta no quedó suficientemente contestada con las aclaraciones del cap. 39 *a.*

Se da un fenómeno que parece contradecirlo. Tómese el caso de la comedia o la narración humorística: ¿se da allí en verdad sólo la comicidad única de toda la acción, construida de muchos estratos y que tiene espacio de juego suficiente para una caída? ¿O se da, más bien, una comicidad especial del aparecer externo, una comicidad de la situación y la acción, una comicidad de los caracteres y la conducta, una comicidad del destino?

No puede resolverse el problema declarando que esta multipli-

cidad de lo cómico es parte de una totalidad que no permite ser desmembrada; en realidad, sí puede desmembrarse, a tal grado que en la representación de una pieza una u otra parte puede lograrse o fallar.

En *Como queráis,* puede lograrse la aparición externa de Malvolio hasta la mímica de vanidad mimada y en cambio puede dejar que desear la comicidad de la situación (quizá en su encuentro con la "señorita"). Lo mismo puede decirse de ambas ante la comicidad del carácter y la conducta y la comicidad del destino (la primera en la credibilidad de toda la "persona", la última quizá en la escena del involuntario desafío de Viola con el caballero Cristóbal).

Así también, en la narración cómica puede variar más o menos libremente cada uno de estos elementos en relación con los otros. Y de hecho en gran medida de ello depende el carácter especial de la narración. La peculiaridad del escritor se caracteriza por ello hasta en las gradaciones más finas (Jean Paul, Sterne, Raabe, Reuter...)

Así, pues, no se puede decir que sea inesencial la relativa autonomía de la comicidad en los estratos individuales. Más bien necesita una aclaración que vaya a la esencia del asunto. Esta puede enraizarse bien en la aclaración de la comicidad del todo, en la que hay espacio de juego para cualquier tipo de caída, o bien en reflexiones especiales, válidas para los estratos individuales.

Debe decirse de inmediato que esta última oportunidad es muy dudosa —no por el conflicto con la teoría, que podría ser falsa—, sino también porque hay otras razones para no llevar demasiado lejos la separación de la comicidad especial de un estrato individual: el sentido del espectador para la comicidad misma ya se lo advierte —de tal modo como si hubiera aquí, tras la autonomía comprobable, una relación que sigue siendo un apoyo donde ya no lo percibimos de inmediato.

Esto es un indicio del sentido estético mismo —casi querría decirse del sentido axiológico. Desde luego, esto último sería demasiado estrecho; se manifiesta más bien como un sentido estructural. La teoría no debe desoírlo; ya que todo lo aclarable de ella depende del suelo fenoménico de tales sentimientos.

Por ello, debe preguntarse aún: ¿de qué consiste la comicidad aislable de los estratos? Por ejemplo, de la postura, la mímica, la presentación externas. ¿Existe de suyo, aunque tenga una cierta dependencia de la comicidad del estrato siguiente?

La presentación externa sólo es cómica cuando contrasta pías-

ticamente con que quiere representar. Malvolio contrasta en la presentación externa con la dignidad e importancia personales que quiere atribuirse. Desde luego, éstas se expresan en lo externo, pero pertenecen a un estrato muy distinto —tanto de la persona como de la "pieza"—, quizá al del carácter y el comportamiento moral. Así, la "caída" de la comicidad estaría localizada, tanto aquí como en la totalidad de la obra, en la dimensión profunda de los estratos.

Si esto se acredita, queda resuelto el problema en el sentido de la teoría evolucionada; es decir, se queda en que, aun la comicidad relativamente aislable de los estratos particulares, a pesar de aparecer sólo en ellos, no está enraizada sólo allí, sino que presupone otros estratos con otro contenido temático.

Para mayor aclaración, pregúntese con toda seriedad: ¿Puede imaginarse la comicidad de la situación (por ejemplo, de una escena) sin la formación especial de los caracteres que en ella participan? ¿Se dan entre los hombres situaciones tan externas que no estén determinadas esencialmente por sus peculiaridades, debilidades, fuerzas, angustias y esperanzas secretas? Evidentemente no. Las situaciones concretas son lo que son por los rasgos esenciales de las personas, y la misma situación entre personas muy diferentes no se da hablando estrictamente. Así, pues, la solución dada debe quedar acreditada.

Pero aún nos queda el problema de por qué nos parece aislable la comicidad de los estratos particulares. Este fue el fenómeno del que partimos. Para ello habría que aducir mucho sobre engaños y también el no tener conciencia de los supuestos —de los subjetivos en el acto tanto como de los objetivos en el objeto.

Esto no es nada nuevo y lo podemos dejar en paz.

Sólo resta añadir algo: en una relación de conjunto mayor, como la del aparecer de estrato por estrato en una obra artísticamente construida, existen siempre relaciones especiales. Aun cuando no es posible sacarlas de su contexto mayor, sí pueden aparecérsenos con cierta separación. Esto es lo que sucede aquí en todas partes.

Y este "aparecer" mismo puede tener validez objetiva a su vez. No es un error alabar en el trabajo de un actor lo uno y censurar lo otro. Pues el trabajo en uno y el mismo papel, o en la misma escena, es altamente complejo y tiene espacio de juego para muchas variaciones independientes de los trabajos parciales entre sí. Por ello, cada trabajo parcial puede juzgarse unido al todo y sólo a partir de él.

APÉNDICE

CAPÍTULO 41. *Para la antología del objeto estético*

a) *Estratos estéticos del objeto y estratos ónticos*

Ya se explicó por qué el arte no es imitación. Ni siquiera es todo el arte representación. Pero existe, desde luego, una homogeneidad interna entre las artes figurativas y no figurativas —se extiende hasta la ornamentación, en el libre juego de la forma, que no tiene ya ninguna semejanza con cualesquiera formas dadas. A pesar de ello todo arte está cercano a lo real. Y si se aleja demasiado de ello, pierde su verdad vital.

¿Por qué permanece tan cerca de la vida, del ser? ¿No sólo la literatura y la pintura, sino también la arquitectura y la música? Porque el ente se refleja en el arte. Todo arte debe tener una pretensión de verdad vital. Esto quiere decir, tiene la tendencia a ver tal como vemos en la vida: a través del aparecer externo, concreto, intuitivo, en parte, oculto y velado de nuevo por el aparecer. Esto es válido también de la música y la arquitectura; sólo que aquí la relación está oculta por la materia especial en la que conforman. Es más evidente en las artes figurativas. ¿Qué es lo que representan o figuran?

Esto ya se demostró claramente: representan o figuran por la relación del aparecer. Y ésta se mueve a su vez en la sucesión de estratos, va de estrato en estrato (cf. caps. 11-15). Hasta aquí había quedado ya comprobada la estructura del objeto. Pero hay todavía otra pregunta: ¿de qué estratos se trata, cómo llega el objeto estético a tales estratos? ¿Por qué se mueve justo en ellos la relación del aparecer?

La respuesta puede darse de nuevo mediante una descripción de los estratos, como se hizo más arriba. Ahora se trata de lo fundamental: ¿cómo se corresponden estos estratos del objeto esté-

tico —que se repiten en cierta analogía en los distintos terrenos artísticos— con los estratos ónticos generales del mundo real?

Por una parte, los recuerdan mucho, por otra, son más y el peso no está aquí tanto en las grandes distancias entre los estratos como, parcialmente, en saltos mucho más pequeños. Estéticamente esta pregunta es quizá poco importante. Ontológicamente tiene un gran interés. Pues ésta es la oportunidad de comprobar el alcance de los estratos del ser.

Debe decirse con toda claridad: en el fondo, los estratos del objeto estético son los mismos estratos ónticos que constituyen la fábrica del mundo real. En breve y simplificado, son cuatro: cosa (sensible)-vida-alma-mundo espiritual; sólo que aquí cada uno se divide de manera muy diversa en las distintas artes.

Así, por ejemplo, en la pintura ya el estrato óntico inferior está múltiplemente dividido en: 1) la superficie bidimensional de las manchas de color en el cuadro; 2) la profundidad espacial tridimensional con el espacio y la luz que aparecen y 3) el movimiento de las figuras que aparece. En la pintura son justo los estratos externos los menos. Detrás se ponen los momentos que corresponden a los estratos superiores del ser: lo anímico, característico, la escena, etcétera.

Es muy instructivo contraponerle algo muy distinto: la literatura en sus grandes concepciones: teatro, epopeya, novela. Aquí sirve de base la misma serie de estratos que en el ente, pero la división es distinta y el peso se reparte de otra manera.

El estrato cósico-sensible sólo está representado por la palabra (el habla, la escritura); lo mismo que el estrato de lo vivo sólo por el del movimiento y la mímica (aparente o real —por medio del actor). El estrato anímico es el del carácter y capacidad de reacción, pero el espiritual está muy distendido en: 1) situación y acción; 2) destino; 3) personalidad ideal; 4) idea general... Aquí es de notarse que un estrato parcial de lo espiritual se adelanta a lo anímico (es evidentemente anterior a éste); esto puede deberse a la manera de ser del hombre para quien son más inmediatamente intuibles las situaciones y acciones que lo referente al carácter.

En la música vuelve a ser distinto. En los estratos externos se alcanza muy pronto el límite de lo acústicamente audible de una vez; más allá de este límite se sobreponen las unidades musicales mayores, que como tales no son dadas sensiblemente. Sólo detrás aparece otra sucesión de estratos de otro tipo, en la cual lo aní-

mico tiene, con mucho, el peso mayor; pero tampoco ahí falta el estrato de lo vivo, ni el de lo espiritual que se subdivide más.

Aquí es fácilmente reconocible la serie óntica de estratos en los estratos internos. Pero no en los externos. La razón de esto último es que se conforma con un material muy distinto —y sin la pretensión de la representación. *Mutatís mutandís* lo mismo es válido de la arquitectura, donde la heterogeneidad es más burda.

No en todas partes son tan fácilmente reconocibles los estratos generales del ser del mundo como en la literatura, pero por lo común permiten su identificación. Los estratos del primer plano son los más vacilantes y divergentes: éstos están de tal modo bajo la ley de la materia estética, que la ley óntica fundamental de los estratos desaparece detrás de su singularidad.

Aquí puede preguntarse ¿por qué deben volver a presentarse en general los estratos ónticos de lo real en los estratos de la obra de arte? A ello debe responderse: porque todos los objetos representados contienen la misma serie óntica de estratos —mejor dicho: conforme se elevan a los estratos más altos, pero conservando en sí los inferiores (de acuerdo con la ley de que los estratos inferiores son los portadores y los superiores los portados). En las artes figurativas llega casi todo tema a la esfera humana, y como el hombre tiene los cuatro estratos en él, éstos deben volver a surgir en la representación de lo humano.

Por ello es tan importante que el artista no omita ningún estrato. Si lo hace, se convierte de inmediato en abstracto, ininteligible, conceptual —como el escritor que psicologiza en vez de permitir que sus personajes hablen y actúen y se manifiesten así. Nosotros vemos, oímos, experimentamos en la vida el alma y el espíritu alrededor de nosotros sólo por la mediación del estrato material-físico del ser, único al que estamos directamente unidos por nuestros sentidos. Y así como en la vida todo lo demás se da mediatizado, así también en el arte. Este se lo apropia. Tal es el sentido óntico de la relación del aparecer.

b) *Convergencia de todo gran arte*

Aquí la ordenación es, en general, de tal tipo que los estratos ónticos superiores están más profundamente ocultos en lo interior de la obra de arte y sólo aparecen en la transparencia de los estratos externos. Esto tiene una razón óntica: las artes se dirigen a los sentidos, y éstos están unidos a lo cósico, y sólo pueden alcanzar más allá por mediación suya. Este punto de partida no permitió ser movido o cambiado. Pero los sentidos no propor-

cionan directamente ni lo anímico ni lo vivo, sino sólo lo cósico —que pertenece a los amplios terrenos de lo físico. Por ello tienen que ser los estratos ónticos superiores los estéticamente "profundos". Tampoco puede regatearse esta relación. Con escasos movimientos es válido en todos los terrenos del arte. También para lo humano y lo natural bello.

Aquí resultó algo notable. Como se mostró, los estratos externos son distintos por doquier: dentro de las artes son muy diferentes unos de otros —pues la materia con la que trabajan las artes es muy diversa básicamente; y ella determina los estratos externos. No pueden darse las mismas formas en la piedra o en los sonidos, en las palabras o en los colores.

Por el contrario, los estratos internos últimos están cercanamente emparentados y en mucho son idénticos; y aun en parte ni siquiera los últimos, pues ya en los estratos intermedios profundos se inicia la convergencia. Pero esto no es tan notable como parece. Los últimos estratos internos son los de lo ideal y lo general humano es lo común. En cambio lo ideal individual —la idea de personalidad— es algo raro aún en las obras grandes y profundas del arte (aquí sólo se consideran las figurativas). Y cuando existe nunca se enfrenta a lo ideal-general, sino que lo destaca más bien por la oposición.

Pero aun en los restantes estratos internos —colocados de modo más plano— vemos la misma tendencia hacia la identidad. Los destinos humanos se repiten, son reconocibles en figuras muy distintas; en última instancia, los caracteres humanos están bajo una cierta típica que pronto descubrimos. Estos rasgos comunes que fácilmente se imponen son los que dominan todo con frecuencia y frente a ello desaparece lo restante como menos importante. Es distinto en los estratos internos y en los externos. Y toca también a las artes no figurativas porque en sus estratos internos se expresa el mismo ser anímico y con una generalidad aún mayor.

A partir de aquí se hace comprensible por qué se dan ciertas apariciones de parentesco que atraviesan todo el reino de la creación artística. La extraordinaria multiplicidad de las artes en la forma de aparecer sensible y cercano a los sentidos tiene su contrapartida en la uniformidad de sus contenidos internos —entendidos éstos no sólo como temas, sino como contenido conformado.

Y allí nos tropezamos con un fenómeno que ya han advertido con frecuencia los estéticos sin que lo pudieran aclarar en verdad:

justo el parentesco entre las artes heterogéneas y aun entre obras de arte muy heterogéneas —cuando se las comprende con mayor profundidad o se buscan aquellas de grandes épocas y maestros y se deja a un lado lo menor.

Entendido en forma abreviada y con precaución puede expresarse así también: todo arte menor o aun mediano diverge ilimitadamente y se acerca a la incomparabilidad; todo arte verdaderamente grande converge en cambio y se acerca a una identidad inapresable.

Este convergir se manifiesta en que experimentamos lo que por demás es muy heterogéneo como emparentado: el Partenón y el arte de la fuga, la Capilla Sixtina (quizá las figuras juveniles o los profetas) y el Enrique IV de Shakespeare (junto con la figura de Falstaff), el autorretrato de Rembrandt viejo (Amsterdam) y el Apolo del frontón olímpico, la quinta o sexta sinfonía de Beethoven ...

Nadie puede decir en dónde está el parentesco de lo muy heterogéneo. Sólo podemos señalar que así lo experimentamos: a saber, cuando lo experimentamos, pues esto no lo hacen ni lo pueden hacer todos. Sino sólo aquellos que penetran con la mirada hasta lo último y más íntimo.

Vistas por encima, tales obras monumentales tienen poco que ver entre sí, son insuperablemente distintas; el género común no se encuentra sin más. Hay que penetrar mucho —pero entonces resulta convincente.

Esto no es sencillo de mostrar. Tómese el autorretrato del viejo Rembrandt: un hombre muy común —con una mirada algo peculiar; no es fácil llegar más allá. Pero algo puede notarse: un estar trazado, un algo ominoso sobre el todo, de grandeza trágica, como si en el rostro se reflejara toda la suerte humana. Y se nos anuncia que algo nuestro hay allí.

O el arte de la fuga. La música puede tener la transparencia más profunda, pero sólo cuando se presenta en la mayor grandeza. Esta es la maravilla de la fuga de Bach: en lo exterior es lo más seco y escolar que pueda pensarse en la composición, en lo interior lo más conmovedor y profundo, podría, decirse lo más íntimo y cercano al sentimiento, verdaderamente metafísico en su fuerza para elevar al hombre por encima de sí mismo, apresarlo en lo más íntimo y transformarlo. Está llena de exigencias, está atada a condiciones que no todos tienen. Y sin embargo tiene la más alta inmediaticidad al modo de la revelación. Esto es característico de todo gran arte —del muy infrecuente—,

que sólo se da una vez cada mil años. Pero no todo gran arte traza en torno a sí mismo un círculo tan exclusivo como la fuga; por ello no se destaca tanto en todos los terrenos.

¿Cuál es la explicación de este fenómeno notable? Ahora es fácil darla: en todos los terrenos del arte los últimos estratos internos son relativamente idénticos o cuando menos altamente convergentes, en parte aun los que los preceden de modo directo. Pues en todas partes se trata del hombre; pero en el trasfondo del ser humano está siempre un mismo algo moral-metafísico. Así, pues, en la medida en que un gran arte alcanza hasta estas profundidades y las deja aparecer a su manera —y esto lo hace todo gran arte—, debe ser convergente a sus iguales.

Por ello la impresión de parentesco cercano en lo muy heterogéneo. Es el gran peso de los últimos estratos internos lo que constituye la convergencia. Pues de hecho, frente a ella desaparece la sucesión de estratos muy ligera y más externa, una vez que se ha profundizado en ella. Y todo esto no perturba el colorido y peculiaridad de estos estratos.

Hay todavía algo más que depende de ello: esta convergencia de lo mayor en todo gran arte es, a la vez, una convergencia hacia lo sublime. Pues lo sublime es lo bello en lo cual los estratos internos tienen incondicionalmente el mayor peso.

Esto lo dice la teoría. Compárese para ello los ejemplos antes citados de la convergencia: el templo dórico, el contrapunto de Bach, el drama regio de Shakespeare, etcétera: son sólo ejemplos de lo sublime. Y también lo son los profetas y jóvenes adolescentes de Miguel Ángel, el autorretrato del viejo Rembrandt, el Apolo olímpico, las sinfonías de Beethoven.

Algo sigue siendo enigmático en todo esto: al gran arte —sobre todo en sus obras maestras— pertenece algo más que el mero sobrepeso de los últimos estratos internos: justo como obras de arte, estas creaciones sólo pueden ser perfectas cuando muestran la formación adecuada también en los estratos externos para poder manifestar aquellas profundidades intuible y vívidamente.

Pero ¿cómo sucede que en las mayores obras de arte se dé la forma adecuada junto con la profundidad de la idea? ¡Cómo si ambas no requiriesen muy distintos dones del artista! También puede preguntarse ¿por qué van tan unidas en los mayores maestros de todas las artes la técnica en la ejecución y la profundidad del contenido (idea)? ... ¿Cuando en talentos menores se separan con tanta facilidad? Lo sentimos: sólo en las piezas imperfectas

se separan estos dos momentos, en la perfección no son dos dones distintos, sino dos aspectos de un mismo don.

¿Cómo se llega a ello? Más fácilmente de lo que se piensa. Recuérdese: el artista concibe la idea de su obra no de modo abstracto, intelectual o conceptual, sino en la visión interna; pero ésta es a la vez proyecto de formación hasta el primer plano sensible. Y hay que añadir: las grandes obras de arte sólo surgen donde desde el principio se dan y se complementan de manera adecuada estos dos aspectos de la visión interna. Esto es muy poco frecuente: y aun en los grandes maestros no siempre se une, sino sólo en casos especialmente logrados. Es un error considerar que tal genialidad debiera ser más frecuente. Y sólo cometemos el error porque somos descuidados en el juicio artístico y tenemos por muy grande mucho que ni de lejos merece tal nombre.

c) *La desaparición de estratos individuales y el salto*

La relación dada entre los estratos ónticos y estéticos del objeto —se trata en el fondo de la misma estratificación, allá más estricta, aquí más suelta y dividida— no debe entenderse de modo pedante. En particular los estratos no son reconocibles a primera vista: por lo común hay varios estéticos en el lugar de un óntico. La división es lo que vela la relación.

Pero lo fundamental sigue siendo esto: que aquí se da el punto de conexión entre el análisis categorial ontológico común y el análisis estético del objeto. Sería del todo falso arrancar los fundamentos de la estética de los de la ontología; iría en contra del sentido de la teoría de las categorías. Esta no sólo se extiende a la esfera real del ser, sino de modo mediato a todo tipo de esfera del aparecer.

Con ello se presentan ciertos problemas transversales. Uno de ellos se refiere a lo que sucede cuando en una obra de arte falta un estrato óntico. Desde luego, en la totalidad, la relación del aparecer pasa de estrato a estrato sin salto. Pero sucede —sobre todo en la literatura narrativa— que se salte el estrato de la vida —del movimiento activo y la mímica de las personas—, es decir, que el escritor nos introduzca de inmediato en la situación anímica; a ello induce la capacidad del idioma para tocar lo íntimo humano también directamente y, a saber, de modo más o menos conceptual-abstracto. No puede desconocerse que en tales casos falla la transparencia ulterior. Cuando menos resulta fácilmente inintuible y con ello inartístico. Resulta aún más claro en la pin-

tura: cuando lo vivo de las figuras no llega a aparecer con fuerza, tampoco es intuible lo anímico, característico y moral de ellas.

No hay que llevar estas consecuencias al extremo. No se trata de que cada estrato tenga que ser trabajado temáticamente. Bien puede "desaparecer" alguno alguna vez —a saber, para la mirada que lo penetra—, simplemente porque la transparencia del siguiente tenga un sobrepeso y se lo "trague" por así decirlo. Esto no significa que el estrato intermedio deba "faltar". Más bien, debe existir, sólo que no surge objetivamente. Desde luego, tal desaparición tiene sus límites. A partir de ellos obra de modo destructivo sobre lo figurativo del aparecer.

Aun en la música se da algo semejante aunque no se represente nada directamente. Tal es siempre el caso cuando el compositor quiere presentar inmediatamente ciertos efectos sentimentales, sin permitir que broten orgánicamente de la estructura de la composición tonal. Tal música tiene un efecto poco profundo e injustificadamente presuntuoso.

Desde luego, donde es más fácil que suceda es en la literatura. El escritor habla entonces en conceptos más que en imágenes vivas, intuibles. El pensamiento puede expresarse así de modo muy bello, hasta puede tener cierta plasticidad; sólo que ésta no brota de la composición temática, sino que se le pone encima; con lo que peligra de nuevo la unidad de la composición.

Grandes escritores han afrontado este peligro: es una seducción para el experimentado y muy rico en ideas —quizá también para el interesado en la concepción del mundo— el escribir en pensamientos, en vez de figuras y escenas. El gran ejemplo es el Goethe tardío quien, fuera de la forma menor de la literatura, la lírica, no alcanzó ya a una forma artística rigurosa.

Este ejemplo muestra por lo demás que una dosis considerable de pensamientos, cuando son importantes y su forma propia es rigurosa, es aún soportable. El pensamiento puede estar acuñado a su vez de modo gráfico, aun cuando la imagen no brote de la comparación total. Desde luego, con ello se pierde la unidad del todo mayor y la obra se acerca a una ordenación laxa de pensamientos apoyados en imágenes. Esto puede llegar tan lejos que se oiga de continuo al autor exponer sus opiniones —en vez de verlo desarrollar un trozo de vida continua ...

Con mucho el arte más puro y grande debe tener efecto por medio de la intuición y utilizar la palabra sólo como despertador de la imaginación, de modo que el lector vea a las figuras ir y venir, las oiga hablar y callar. Este es el camino natural del artista:

el puro dejar aparecer. En ello, la literatura no tiene una postura fundamentalmente distinta a la de las artes figurativas. Sólo que uno se deja engañar más fácilmente al dejarse apresar por los pensamientos y olvidar así el sentido de la literatura. Dentro de ciertos límites logra la fantasía excitada saltar por encima del vacío de estratos faltantes o sólo débilmente indicados.

El aparecer verdaderamente intuitivo falla entonces, la concreción se hace quebradiza, pero no todo se viene por tierra. Más bien, lo que debiera "aparecer", se "adivina" a partir de indicios. Y como el adivinar desempeña un amplio papel en la relación intuible del aparecer, esta exigencia no destruye de inmediato la unidad artística.

Por lo demás esto sólo es posible cuando el resto de la relación del aparecer está intacto, lo que significa que debe tener —de este lado y del otro de la ruptura en la serie de los estratos— la fuerza necesaria entera de la intuibilidad. De no ser así, la literatura pasa a ser explicación, el arte la expresión intelectual de la experiencia vital, etcétera. Y es de sobra conocido lo fácil que es traspasar estos límites.

Lo que en tales casos tenemos ante los ojos es ya un fenómeno limítrofe de la literatura. Es sólo una relación limítrofe muy fluctuante la que domina aquí, y no es fácil hablar de una frontera clara que se hiciera sentir enseguida. Pero hay una influencia literaria aun en ciertas presentaciones científicas: sobre todo en la histórica, pero también en la filosófica.

Así sucede en casi todos los grandes pensadores. Y no puede ser de otro modo porque al filósofo nunca le bastan los conceptos ya encontrados: debe tratar de apresar imágenes intuitivas. Platón y Nietzsche son sólo los extremos. En el fondo, Kant y Hegel tienen una influencia literaria apenas menor. A tal grado llega esto que puede convertirse para el pensador en el peligro del juego de la fantasía.

Pero aun cuando se haga caso omiso de tales cosas, que están manifiestamente más allá de la frontera fluctuante, ya dentro de los límites nos las tenemos que haber con una relación del aparecer rota. "Rota" por los agujeros de la transparencia que de hecho debía proseguir ininterrumpidamente por la serie intacta de los estratos intermedios.

Pero no por ello falla de inmediato toda la relación del aparecer. Aquí la imaginación activa salta los espacios vacíos; ya estamos demasiado acostumbrados a tales vacíos en la vida, y por así decirlo nos ajustamos a su presencia. Y con juguetona facilidad

introduce la fantasía el aparato de complementación que ya tiene preparadas gran cantidad de formas.

En ciertos casos, es un artificio especial de la literatura el saltar un estrato; exige así la más plena participación sintética de la fantasía por parte del lector; éste experimenta la proposición como un estímulo y puede alcanzarla interiormente.

d) Dos *límites distintos del poder artístico*

En relación con estas reflexiones está el problema de los límites del poder artístico. ¿Qué sabemos de ellos? Si recordamos bien, debemos conceder que sabemos poco. Pues aquí la falta de una capacidad determinada o de ciertas propiedades características no nos dice nada que no supiéramos o que no entendiéramos bajo la palabra "talento". Se trata, más bien, de señalar condiciones objetivas.

Aquí puede expresarse algo muy determinado a partir de la perspectiva de los estratos: la falla de una obra creada frente a la pretensión que sostiene está siempre en la falta relativa de un estrato intermedio o en una carencia del primer plano real. Nunca en la falta de un estrato más profundo. La rotura de la sucesión de estratos antes de los últimos estratos posibles no es artísticamente una falta o carencia; significa sólo la inserción de la obra de arte en un género más ligero o poco profundo y con ello la renuncia a una mayor profundidad. Tal obra no puede alcanzar la sublimidad, pero sí todos los grados de lo gracioso, de lo cómico y de lo bello en general; como puede verse en cualquier arte ligero, siempre y cuando tenga cierto nivel. Aunque desde luego el arte ligero en cualquier campo se inclina a perder el nivel.

¿Por qué se inclina a ello? Porque son los estratos más profundos los que retienen lo creador con más fuerza en sus altas tareas; exigen en cada campo rigor en la forma, en la unidad, en la relación del aparecer, en tanto que los estratos externos dejan un amplio espacio de juego y pueden tener efecto por sí mismos. Tales obras no alcanzan los grados más altos de lo bello —aquellos que convergen a lo sublime. Pero esto no puede exigirse de todo arte. (Recuérdese aquí lo dicho en el cap. 18 sobre arte plano y profundo.)

En tanto que la falta de los últimos estratos internos es tolerada bien por los valores estéticos, una falta en el primer plano y en los estratos externos cercanos es una falta de concreción, intuibilidad, viveza; puede también decirse, una falta de trans-

parencia. Ataca a la relación misma del aparecer, la perturba y rompe. La falta en los estratos externos es o falta de belleza o señal de que no se trata de un objeto estético.

Los límites del poder artístico se encuentran, vistos desde aquí, en dos lados opuestos: 1) la trivialización —cuando falta peso a los estratos internos. En este caso, sólo cesa el efecto profundo, no el atractivo estético en general; falta la grandeza y la cercanía a lo sublime, pero de ningún modo la gracia, el atractivo, el encanto, ni siquiera la pureza serena; 2) lo inintuible —cuando falta formación a los estratos externos o falta demasiado de uno. En realidad, esto es una falla del oficio, el caer en lo abstracto o querido (pero no podido). Aquí se encuentra toda la chapucería, casi todo el diletantismo (en el mal sentido) y en último extremo el *Kitsch*.

¿En qué consiste la chapucería? En que alguien no pueda expresar lo que tiene ante sí. Y se empeña en hacerlo con medios falsos o insuficientes —en especial, cuando lo hace sin percatarse y así, el formador no advierte lo que crea...

La esencia del arte, como del auténtico "poder", consiste justo en que el creador, con una certeza de sonámbulo, se apodera de todos los medios correctos y encuentra la forma anhelada. Puede buscarla con un esfuerzo atormentado y probando una y otra vez, pero al final, una vez que la ha encontrado, está seguro de ella, es decir, la reconoce con certeza intuitiva como la apropiada.

Aquí hay que aclarar todavía algo. Sólo podemos suponer la absoluta perfección, el logro del intentó artístico, en casos muy poco frecuentes. Es evidente que el poder va creciendo en el artista mediante tareas cada vez mayores. Pero en ambas direcciones —la profundidad y el ser intuible— tiene límites. Tomado de modo práctico, en las artes, como en toda obra humana, tenemos que ver con lo imperfecto —si así se quiere con tareas no logradas.

Esta afirmación es importante en ambos aspectos.

1) En el artista creador hay una clara conciencia que corresponde a esta relación: un saber crítico acerca de cosas a medias o fallidas, conciencia, a veces atormentadora, de no poder hacerlo mejor, un ver la distancia entre lo entrevisto o soñado y lo realizado. En general, podría decirse: mientras mayor es el artista más fuerte es esta conciencia de la falla —ya por el hecho mismo de que sus metas sean más altas. Y como el mayor artista es el que puede más, podría añadirse: mientras más acuñada la forma, mayor la conciencia de la impotencia.

Esta es también la razón por la que el creador es tan susceptible a la crítica extraña: justo porque él sabe mejor lo que en realidad no logró y tiene la necesidad apasionada de sentirse cuando menos reconocido y comprendido en su intento. El crítico extraño hace lo contrario: rechaza aun lo logrado, porque no ve la intención y lo que en realidad debía lograrse. Y toca el punto doloroso ...

2) Pero en el espectador se da también el fenómeno inverso: un saber barruntado del verdadero efecto de la falla y, como resultado de ello, la visión de lo verdaderamente querido y buscado. Las faltas de la obra no son para este proceso en el espectador puros elementos negativos *(modi deficientes),* sino puntos de partida muy afirmativos de sus propias fuerzas artísticas activas. No necesitan tener una educación artística, ni siquiera ser creadoras automáticamente; basta con que sean activadas interiormente, se dejen guiar por lo dado sensiblemente y lleguen así a la altura de la concepción original del artista.

Puede llamarse a esto la forma más alta de gozar una gran obra de arte. Se siente de tal modo lo que falta que se convierte en un acicate positivo. Y el espectador goza a la vez sin barruntarlo, de acuerdo con lo activo que sea, de su propia actividad. Se acerca a la co-creación que completa lo incompleto —a la manera en que el actor se convierte en coautor de la obra del escritor.

CAPÍTULO 42. *Para la historicidad de las artes*

a) *Estabilidad histórica y variabilidad del gran arte*

¿En qué se conoce el gran arte? —¡Pregunta ociosa! O se siente uno ante él con inmediaticidad subyugante —o no se siente. En el último caso, se carece de órgano para él y entonces no se necesita saber, pues ningún saber puede sustituir al órgano y sin él se queda excluido. A pesar de ello, la pregunta sigue teniendo sentido, si se la entiende objetivamente —no con un uso práctico, sino como pregunta por los signos esenciales externos del "gran arte". Un presupuesto es que el peso mayor de los últimos estratos internos y la adecuación de la transparencia en los externos tienen que tener validez como rasgo esencial interno.

En el capítulo anterior se tocó un rasgo esencial externo. Se trata del fenómeno de convergencia; donde, de manera característica, el punto álgido de tal convergencia cae en el terreno de lo sublime. Pero esta señal se dirige a una sensibilidad artística muy fina. Sería notable que no existiesen otras más apresables.

Las hay, desde luego. Pero están donde nadie se lo imaginaría. La más importante se encuentra en el terreno de la historicidad de las obras de arte. Lo notable es que las obras de arte mayor de la historia no decaigan y dejen de tener resonancia con el tiempo, sino que crezcan. Este crecimiento significa no sólo que retienen siempre el espíritu objetivo vivo, sino que lo hacen fructificar y le posibilitan nuevas interpretaciones, así las obras se entregan a sí mismas a otras épocas y también siempre algo diferente y nuevo. Demuestran ser inagotables.

Así crecen las grandes figuras de la literatura: los héroes de la antigua epopeya, las figuras de novelas y dramas significativos. Las figuras de Esquilo y Sófocles, Shakespeare y Schiller, muestran este crecimiento. Recorren las épocas y vuelven siempre a escena con un "gusto" nuevo. No importa que el escritor las haya pensado así o no; hace mucho que están más allá de él y han traspasado la estrechez de su época. Lo único importante es que siempre entregan algo nuevo, que no pueden ser agotadas por una época.

Ya se habló más arriba de que todas las objetivaciones que no tienen sus plenos detalles en sí mismas, sino fuera de sí, se hunden en la historia. Así se hunden los conceptos porque sólo están vivos mientras los llena la intuición y cada pensador vuelve a darles el mismo contenido intuitivo.

Pero este contenido no está en ellos, sino fuera de ellos, por lo común en las conexiones de toda una teoría (literalmente: de una visión conjunta); pero esta última consiste de todo un sistema de conceptos, juicios, etcétera, a partir de tal sistema de conceptos recibe su vida el concepto particular, su sentido y contenido; si se lo arranca de ahí, queda vacío de contenido y no puede ya reconstruirse su sentido. Esto sólo se logra volviéndolo al sistema de conceptos del que surgió.

Sólo puede crecer aquello que tiene su contenido en sí; esto quiere decir que tiene en sí no sólo su ley formal, sino su detalle y su multiplicidad interna. Sólo así es posible que las figuras de una obra literaria permitan siempre nuevas apreciaciones, es decir, posibilidades concretas de la interpretación, que una obra musical experimente siempre nuevas ejecuciones y crezca así más allá de sí misma, que una pintura diga cosas nuevas a tiempos nuevos, que una obra arquitectónica hable con sublimidad siempre nueva a otros tiempos y otros hombres.

Se trata de nuevo de algo que sólo es válido de las mayores obras de arte. Sólo ellas lo tienen todo en sí, tanto el detalle

como la ley formal. Las obras menores no se sostienen ante el cambio espiritual de la historia. Aquí tenemos un verdadero criterio del "gran arte". Lo que también tiene importancia práctica. Pues el individuo no siempre reconoce a partir de sí mismo, dentro de un sentimiento autónomo de los valores, lo que en verdad es sobresaliente.

Con ello se toca un punto en el que la vida y el arte prueban su íntima correspondencia: a saber la vida espiritual histórica y el arte, históricamente condicionado, de una época —con su dirección preferente, su gusto, su meta y su estilo respectivos.

Esto no es algo notable en sí: el arte surge de la vida y tiende a volver a ella, como todo espíritu objetivado. Tampoco puede nunca alejarse mucho, aunque parezca querer resistirse a ella y aislarse. Lo notable es que, justo lo más elevado artísticamente demuestre ser lo más fuerte históricamente. Podría suponerse lo contrario dada esa tendencia aislacionista. Y por lo que respecta a ésta, se encuentra ya manifiestamente en el destacarse de las obras individuales frente al contexto vital.

Pero éste es el gran engaño: como espectadores experimentamos ese destacarse en el propio yo; la obra nos arrastra a su mundo, a otro espacio y otro tiempo, otro suceder y otra vida, y por ello creemos que nos saca de la vida real y pertenece a un mundo muy distinto. En verdad, sólo se nos arranca del instante especial, del punto en el contexto real. Seguimos perteneciendo a la vida, aun al apartarnos. De otra manera no tendría sentido la pretensión de la obra de arte de poseer verdad vital.

El crecimiento de las grandes obras de arte con el transcurso del tiempo es señal inequívoca de que el enraizamiento del arte en la vida histórica le es esencial; pero a la vez también de que le es esencial a la vida. De hecho, el arte le devuelve a la vida, con creces, lo que recibió de ella. Aun cuando en cada gran periodo artístico sean muy pocas las obras que alcanzan esta altura y todo lo demás vuelva al escombro de la historia, bastan y sobran estas pocas grandes obras, para pagar la deuda del arte con la vida histórica.

Aún debe agregarse algo a este respecto: a saber, que en el "crecimiento" histórico de grandes obras de arte desempeña un papel muy afirmativo el momento de la imperfección. Ya antes vimos un giro semejante a lo positivo; así, pues, éste no nos sorprenderá. Sin embargo, aquí se trata de otro papel.

La imperfección de las grandes obras no consiste en una falta o equivocación, sino más bien en una cierta indeterminación y

generalidad, que exige ser completada y llenada intuitivamente por la fantasía del espectador, el actor o el intérprete. Las grandes obras de arte sólo están fijas dentro de cierto bosquejo, para hacerse dueño de ellas hay que escribirlas, pintarlas, componerlas hasta el fin. Da lo mismo que se realice en el mero ver, oír y leer o en la representación mímica, la ejecución musical, etcétera. Este quehacer eminentemente activo es el que lo saca del mero recibir. Desde luego, cuando tiene las condiciones previas. Por lo demás, toda una generación puede alcanzarlas, cuando está desde temprano bajo el peso de la exigencia que le plantea una gran obra. Es evidente que en tal situación viene bien justo un tipo determinado —o quizá debiera decirse, un "grado" determinado— de inadecuación de la obra de arte misma: no es una desventaja, sino una ventaja el que siempre quede en ella algo que perfeccionar, que completar. Esto mantiene a los hombres, a toda una época, bajo un hechizo ...

b) *La tendencia a volver a la vida. Aprisionamiento y fecundación*

De estas cosas depende la función que las artes y la vida estética tienen en general dentro de la historia. Aquí no se trata en modo alguno sólo de las tareas más elevadas que pueden corresponder a un acto superlativo de dirección y guía, de formación de ideales, de manifestación plástica y educación moral de la época. Se trata también de factores sin importancia que, por estar siempre ahí y apegarse también a creaciones de mediana grandeza, pesan mucho. Pues todo bien espiritual objetivado tiende a la vida. Es una consecuencia de su atadura a una materia estable.

Ya no es un enigma por qué tiene esta tendencia a volver. Recuérdese la relación triple: siempre hay junto a la materia y la formación un tercer miembro, el espíritu vivo, intuitivo —y es indiferente que se presente en el individuo como espíritu personal o en la época como espíritu objetivo. Este cambio, es siempre otro y según tenga o no las condiciones de la visión específica, existe o no para él la obra de arte. Pero como la existencia de una objetivación en general sólo puede darse "para" alguien, también puede decirse: de acuerdo con esto existe o no la obra de arte en general.

Lo notable históricamente es el existir temporal fragmentario de las obras de arte: a veces desaparecen de la tierra y sólo vemos los "primeros planos" cósicos-reales en los museos y bibliotecas, a veces están ahí y hacen muy presente su validez —según que el

espíritu receptor adecuado esté ahí o no. No vienen cuando las llamamos y sin embargo existe una especie de omnipresencia en ellas: por así decirlo, "esperan" de aquel lado del curso de la vida espiritual la aparición del espíritu adecuado; al surgir éste, están de nuevo ahí, resucitadas, "renacidas". *

Dado que el espíritu vivo es móvil y al alcanzar su plena floración logra siempre el órgano de la visión artística específica, se dan siempre renacimientos de arte pasado. O expresado a la inversa: por ello se da siempre la vuelta del arte a la vida.

A esta vuelta pueden ir unidos efectos muy diversos. El bien espiritual del pasado puede fecundar, puede despertar fuerzas adormecidas y llevadas a la acción, pero también puede aprisionar al espíritu vivo e invalidarlo por así decirlo. Lo primero sucede en el auténtico renacimiento, lo último cuando una cultura joven, sin desarrollar aún, es derribada por otra más vieja y muy madura. Así sucedió a la literatura latina ante la griega, y más tarde a la cultura germánica ante la romana tardía. Puede verse que esto no se refiere sólo a las artes; es válido con respecto a toda la vida espiritual y únicamente resulta más fácil de ver en las artes porque sus obras quedan como testigos del proceso en todas sus fases.

Pero de hecho ambos tipos de repercusión no se limitan a apariciones tan deslumbrantes. Más bien se dan siempre y en todas partes liberación y aprisionamiento en escala menor. Siempre que se trata en forma viva un arte, lucha éste con formas pasadas a fin de hacerse libre; pero a la vez admira grandes modelos, porque no puede carecer de estímulos.

Aquí llama la atención ver que el aprisionamiento más fuerte parte del arte menor, no del mayor. Y al presentarse la reacción justa, cuando el espíritu vivo se rebela contra las cadenas y trata de sacudirlas, no se vuelve normalmente contra lo grande y sobresaliente, sino contra la muchedumbre poderosa de lo menos valioso y mediano. Pues la carga la constituye éste y no aquél — aunque la influencia espiritual que parte de lo grande es la más fuerte.

A primera vista parece ser impenetrable el porqué; y aquí casi se podría creer en fuerzas proféticas en la historia del espíritu, que guardan al hombre misericordiosamente de errores inmensos. En realidad, la situación es más sencilla.

El peso mayor de la enorme cantidad de producciones de menor calidad resulta dominante sólo en su propia época: allí se agolpan

* Véase, para más detalles *Das problem des geistigen Seins,* caps. 53 y 54.

grandes y pequeños talentos y es difícil para el contemporáneo distinguir entre ellos, porque tiene que habérselas con mucho que es nuevo y que, como lego, no puede seguir. Nadie, ni siquiera el conocedor, ve a primera vista a dónde llevará una nueva dirección; debe esperar, ver, aprender y, a veces, no le basta la vida entera para acabar.

Es distinto cuando han pasado ya generaciones. Estas han hecho el trabajo de criba, el grueso de las obras de menor valía ha desaparecido, ya no se lo conoce, ya no hay que luchar con él... Lo que queda son las obras mayores que han prevalecido... No es necesario que sean las mayores, siempre queda algún objeto que llama a la lucha. Pero las fuerzas liberadoras sobrepasan a las aprisionantes en los bienes espirituales heredados.

Pero si ahora se pregunta qué significa que se hayan conservado las obras mayores, la respuesta debe ser ésta: significa que tienen un efecto estimulante, arrebatador y director, pero no de aprisionamiento. Y no "aprisionan", porque no atan la propia producción de quien los recibe a particularidades individuales, no fijan la formación de los estratos externos, sino que la abren. Su influencia determinante es en general más bien de profundidad; y la técnica de un arte bien puede crecer así, como por una mayor pretensión, pero no dejarse dominar como por una regla de maestro de escuela.

Muy relacionado con ello está el que la autoridad de una obra crece considerablemente con su edad histórica. Ya la edad misma nos parece respetable y con ello sólo mencionamos la enorme fuerza de la influencia motora que le concedemos. El arte muy grande tiene siempre el mayor efecto, porque hace mucho que es "histórico". Sus obras y sus figuras se han convertido ya en mito y forma, por así decirlo, un mundo para sí. Hasta la persona del creador puede elevarse a mito. Pero así ambos son reacuñados por el espíritu vivo en otra cosa.

c) *De la vida, en la idea*

Hay una opinión muy difundida, que casi se ha vuelto legendaria, acerca de que es "la vida en la idea" lo que permite al artista crear y también que el espectador la reciba adecuadamente. Con ello se piensa siempre en ese arte, relativamente escaso, que llamamos "gran arte" y que mueve al mundo, no en la gran masa de los logros menores. A éstas se les niega haber nacido de la idea, lo que se atribuye a las otras. Y se lo hace sin tener

la menor noción de lo que es la "idea". ¿Qué importancia tiene de hecho?

Existe, desde luego, una "vida en la idea" —más bien, un crear *a.* partir de la idea. Pero no es lo que los idealistas se imaginan, ni tampoco se refiere a todo el arte, sino sólo al grande. Pues aquí no se trata de una visión de las ideas —ni platónica ni fenomenológica—, ni tampoco de un aprehender "la idea una" en el sentido de Hegel —lo que presupondría toda su metafísica del espíritu—, sino de algo muy distinto.

Este algo muy distinto es la visión activa-creadora sintéticamente figurativa de algo que está más allá de todo ente. Así, pues, una visión que nada tiene ya que ver con la aprehensión de lo ente, sino que por así decirlo introduce lo no-ente, es decir, lo que nunca había sido, en el mundo.

Desde luego, tal visión no es sólo propia del artista. También el hombre ético la alcanza, el político que tiene grandes metas futuras, y en estilo menor todo aquel que actúa y trabaja. Sólo que todos ellos llevan la carga de la realización de lo entrevisto y deben trabajar en ella.

El artista no necesita hacerlo. No realiza nada, sólo deja aparecer, presenta. Por eso tiene ese otro tipo de libertad que consiste de pura posibilidad sin necesidad y sin las largas cadenas reales de las condiciones.

Pero no es ésta la única ventaja que el artista tiene sobre la persona práctica. Tiene además otro don: puede mostrar intuible y objetivamente como vio la idea aprehendida. Esto es lo más suyo, que no puede compartir con nadie. El hombre ético lleva una "vida en la idea" lo mismo que él, y también el político, el hombre práctico de cualquier tipo, en la medida en que ve más allá de lo dado. Pero ninguno de ellos puede comunicar lo entrevisto en la idea, no pueden hacerlo visible y sensible concretamente y convertirlo así en factor determinante de la vida. Sólo el artista puede hacerlo; porque lo "deja aparecer", vivo y ágil y por ello convincente, aunque siga siendo irreal. Sólo el artista puede hacer lo que según la fe de los creyentes es exclusivo de la Divinidad: revelar.

Lo que le pertenece con exclusividad no es la vida en la idea, pero sí el poder de pasar de esta vida a la vida real de los hombres, ponerles ante los ojos una luz y una imagen que les muestren lo que hacen y cómo deben ser. El artista no lo hace diciendo: "debes", sino sembrando en el corazón de los hombres una nostalgia que ya no los abandona.

Tropezamos aquí de nuevo con lo profetice en el artista, con el *vates in poeta,* con lo que hay en él de guía y de portador de ideas. El mismo no necesita saberlo. Pero la idea entrevista debe tener un efecto a través de su creación.

El ver la idea a través de la pluralidad de estratos y del abigarramiento de su contenido es la revelación que hace el artista. Esta visión es idéntica a la profundidad múltiple de la transparencia lograda una y otra vez en las grandes obras. Pues justo aquí llega hasta el último estrato y lo que hay en ella aparece vivo en figuras vistas.

Entre los múltiples grados de lo bello son desde luego sólo los más altos los que poseen esta profundidad de la transparencia. Sólo que no debe entenderse en cuanto al contenido. Pues justo aquí se plantean las mayores exigencias a la forma de los estratos externos: éstos deben tener la mayor transparencia, deben lograr lo que ninguna otra cosa del mundo debe lograr: el hacer visible por primera vez lo que nunca ha sido, en la medida en que en sí mismo es mudo.

Casi todos los artistas fallan ante la grandeza de esta tarea. Pues en su mayoría no son videntes ni portadores de ideas. Pero debe decirse que fallan sobre todo cuando tienen la altura moral y la amplia mirada profética, es decir, cuando son portadores de ideas. Pero deben tener también lo otro: el poder mostrar, la profundidad de la transparencia, la intuibilidad del aparecer. Desde luego es verdad que el gran arte sabe unir ambos con extraordinaria adecuación; pero existe mucho arte profético al que le falta el otro aspecto y no logra mostrar sus ideas intuiblemente. Por ejemplo, Nietzsche, en cuanto poeta, falló en este punto: pudo entrever y amar su nuevo ideal humano, pero no pudo objetivarlo intuible y figurativamente. Y así, a pesar de sus grandes consignas, reunidas por ello, siguió flotando en lo medio abstracto.

d) Lo *creador en el hombre*

Las últimas consideraciones se refieren de nuevo a lo creador en el hombre. En pequeña escala, el hombre es siempre prácticamente creador —en todo "trabajo", toda actuación, todo ponerse un fin y tratar de alcanzarlo. Pero aquí se trata de su ser creador en estilo mayor, de un crear histórico para el lejano futuro, del gran riesgo en que el hombre es su propia apuesta —y puede perder. En esta lucha creadora, en la autocreación del hombre, desempeña la revelación del artista su papel determinado e insustituible.

Es importante que quede claro que esta función creadora en la historia es puramente práctica —ética en amplio sentido— y no coincide con el crear del artista. La conexión entre ella y esto último es más bien de fin y medio; pero la relación no es tal que el medio quede asimilado en su trabajo al fin: más bien sigue siendo autónomo, tal como tampoco ha sido pensado y descubierto para el fin de la historia. Para aclarar esta relación hay que volver mucho más atrás a los tipos que conocemos de lo creador en general.

Por lo pronto, son dos los tipos de lo creador que conocemos en el mundo. Son tan distintos que es imposible compararlos; y a la vez, se parecen tanto entre sí que con frecuencia se ha hecho el intento filosófico de reducir el uno al otro: el primero es lo creador en la naturaleza —sin conciencia, sin meta, un impulso oscuro pero incontenible hacia el reino de las formas posibles; en verdad, sin ninguna "tendencia", sin voluntad, impulsado sólo por la competencia de los seres vivos y su dura relación; el otro es lo creador en el hombre. Es el contrario exacto del primero, tiene finalidad, es consciente, voluntario, movible en la elección de direcciones y de las metas propuestas, pero muy limitado, como es limitada la presciencia del nombre, en tanto que la naturaleza sigue "creando" sin límites.

Por lo que se refiere a las reducciones, ambas están cerca. Simplemente se introduce en la naturaleza un esquema aumentado de la actividad "humana" dirigida a un fin y se le llama dios, demiurgo, providencia; se reduce así el "crear" de la naturaleza al del hombre. La visión del mundo se hace así irremisiblemente antropomorfa. O se mete la creación humana, conscientemente dirigida a un fin, dentro del proceso natural y se la entiende como un proceso parcial de ella; entonces el proponerse un fin es algo secundario, determinado ya por motivos enraizados en la esencia natural del hombre. En este caso se supera la peculiaridad de la determinación nacida de la voluntad humana y con ello también lo especial del ser humano mismo.

Aquí podemos dejar fuera ambas reducciones. Ya exteriormente se nota que son unilaterales; además ambas van en contra de las leyes categoriales; la primera, la de la "fuerza", la segunda, la de la "libertad". * Más bien lo importante es que ambos tipos de lo creador son fundamentalmente distintos e irreductibles uno a otro: el hombre como creador es conscientemente activo, en tanto

* Cf. *La fábrica del mundo real,* pp. 576 ss.

que la naturaleza es infinitamente más fuerte y en muchos casos más "inventiva", pero crea en un oscuro impulso.

La acción creadora del hombre se realiza en toda la vida práctica. En todos los campos de su actividad realiza el espíritu, utilizando las fuerzas naturales, nuevas síntesis que la naturaleza no conoce: en la elaboración externa de las cosas (materia) para sus fines, en la química sintética, en la técnica, en el cruce y cultivo de plantas y animales, en la formación y educación de sus semejantes, en la dirección del proceso histórico —en la medida en que puede hacerlo.

A pesar de ello, la fuerza de creación del hombre en los terrenos de la realidad vital no se da en su forma más alta. Sólo se presenta cuando ya no se trata de la creación de algo real, sino del mero dejar aparecer. La forma estética de lo creador en el hombre es superior a toda otra forma de crear ya que no necesita hacer real lo que crea en la visión.

Esta es la gran libertad, única, del vidente y creador artístico. Se asemeja a un moverse en un espacio vacío, sin oposición; y de hecho, la presentación artística se mueve en la "des-realización". Sólo aquí llegamos al sentido auténtico de esta palabra, que significa el alejarse de la realidad en acto —en oposición a la "realización" que es el trabajar por lograrla.

Ahora bien, lo notable es que aquí no se presenta un alejamiento de la vida real, sino que más bien a partir de esta fuerza creadora que flota en lo irreal vuelven los hilos de una determinación infinitamente fina a la vida real y, a saber, a la vida de gran estilo, a la vida histórica.

Esta fuerza es puramente espiritual, la fuerza de iluminar y convencer, cuando y donde ninguna demostración ni filosofía podrían convencer al hombre; el poder de disponer de inmediato la mirada para lo que debe ser visto —en imagen platónica: cumplir la μεταστροσή.Y por ello, en la vida del hombre, depende tanto de que al lado de la vida efectiva lleve también una "vida en la idea". Puede hacerlo, porque es capaz de alcanzar la visión artística.

EPILOGO

Nicolaï Hartmann escribió el primer esbozo completo de la *Estética* durante el verano de 1945 en Potsdam-Babelsberg. Empezó el manuscrito el 9 de marzo y lo terminó el 11 de septiembre. Fue la época de la destrucción de Potsdam, del cerco y caída de Berlín, de hambre, inseguridad y confusión generales. El total .aislamiento del mundo exterior favorecía sin embargo el trabajo concentrado. En medio de este derrumbe escribía día a día sus páginas.

El manuscrito terminado sirvió de base al primer curso en Gotinga en el invierno de 1945-46 y fue reelaborado en esa ocasión. De acuerdo con un orden de trabajo seguido durante toda la vida, el manuscrito debería ser revisado, tras una pausa conveniente, a fin de darle la redacción adecuada para la imprenta. Pero los primeros años de la posguerra estuvieron tan llenos de - nuevos trabajos y penas, que sólo pudo empezar esta tarea a principios de 1950; y este verano tuvo que cargar aún con la reelaboración del curso de lógica simultáneo, lo que era necesario ya que casi todos los manuscritos de las lecciones se habían quemado.

Nicolaï Hartmann no pudo terminar ya la redacción definitiva de la *Estética.* Finaliza con las palabras: "Las ideas en la literatura", subtítulo que aparece en la página 213. Así, pues, un tercio del libro tiene la forma que el autor mismo le dio con vistas a la publicación. A partir de la página 213 se imprimió de acuerdo con la primera redacción que, en la medida en que es posible comparar ambos originales, muestra sólo pequeños cambios.

La editora quiere agradecer muy especialmente la ayuda del doctor Heinz Heimsocth en la revisión comparativa y en el trabajo de impresión del manuscrito.

Gotinga, junio de 1953

FRIEDA HARTMANN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Actitud estética y la estética como conocimiento . 5
2. Leyes de lo bello y el saber de ellas 7
3. Lo bello como objeto universal de la estética . . 9
4. Acto y objeto estéticos. Varios análisis 13
5. Separación y unión con la vida 15
6. Forma y contenido, materia y elemento 17
7. Intuición, goce, valoración y productividad . . . 21
8. Lo bello natural, lo bello humano y lo bello artístico. 26
9. Metafísica idealista de lo bello. Intelectualismo y actitud temática 29
10. Estética de la forma y de la expresión 33
11. Estética psicológica y estética fenomenológica . . 35
12. Modo de ser y estructura del objeto estético . . . 39
13. Realidad y apariencia. Desrealización y aparición . 43
14. Imitación y poder creador 47

PRIMERA PARTE

LA RELACIÓN DEL APARECER

Primera sección

EL ENSAMBLAJE ESTÉTICO DE ACTOS

Capítulo 1: Sobre la percepción general 53
a) El penetrar con la mirada 53
b) Selección práctica del campo perceptivo 56
c) Los componentes sensibles 58

Capítulo 2: La percepción estética 61
a) Vuelta a la actitud originaria 61

b) Lo dado a la vez y la revelación 65
c) La detención de la "imagen" 68
d) La dirección de la percepción en la relación estética . 71

Capítulo 3: El contemplar y el agrado 75
a) Conservación de lo dinámico-emocional en la percepción estética 75
b) Percepción y visión superior 77
c) El papel del sentir vital y moral de los valores . . . 80
d) El agrado, el disfrute y el goce 82
e) La doctrina kantiana del disfrute estético 84

Segunda sección

LA ESTRUCTURA DEL OBJETO ESTÉTICO

Capítulo 4: Liga, con el análisis del acto 90
a) Doble visión y doble estrato del objeto 90
b) La corrección necesaria al "aparecer de la Idea" hegeliano 93
c) La posición del agrado estético autónomo 95

Capítulo 5: La ley de la objetivación 98
a) El papel de la "materia" 98
b) El contenido espiritual y el espíritu vivo . . 102
c) Ser en sí y ser para sí en el espíritu objetivado . . . 105
d) Primer plano y trasfondo 107

Capítulo 6: Primer plano y trasfondo en las artes representativas 111
a) Sobre la división del problema y de la investigación . 111
b) La estratificación en la obra de arte escultórica . . 112
c) Dibujo y pintura 115
d) La relación básica de la literatura 120
e) El estrato objetivo intermedio en la obra literaria . . 124
f) La obra de teatro y el arte del actor 127
g) Realización y desrealización 130

Capítulo 7: Primer plano y trasfondo en las artes no representativas 133
a) El libre juego con la forma 133
b) Lo bello musical 136
c) El fenómeno del trasfondo musical 139
d) Composición y ejecución musical 142
e) Acerca del trasfondo que aparece en la arquitectura . 146

f) Fin práctico y forma libre 150
g) El lugar de la ornamentación 153

Tercera sección

LO BELLO EN LA NATURALEZA Y EN EL MUNDO HUMANO

Capítulo 8: El hombre vivo como objeto bello 156
a) La belleza humana como aparecer 156
b) La belleza en relación con los valores morales . y los vitales 158
c) El aparecer del tipo 161
d) Situación y dramatismo de la vida 163

Capítulo 9: Lo bello natural 167
a) La belleza de lo vivo 167
b) La belleza en el ensamblaje dinámico 171
c) La belleza del paisaje y similares 173
d) La belleza natural y el arte 176

Capítulo 10: Para la metafísica de lo bello natural . . . 178
a) Lo bello formal en la naturaleza 178
b) Indiferencia, silencio, inconsciencia 181
c) Perfección, seguridad, no libertad 185
d) Producto natural y producto artístico 188

SEGUNDA PARTE

PLASMACIÓN Y ESTRATIFICACIÓN

Primera sección

LA SUCESIÓN DE ESTRATOS EN LAS ARTES

Capítulo 11: La hendidura del trasfondo 193
a) Modos de ser y estructuras de contenido 193
b) Un ejemplo: el retrato 196
c) Para la discusión del ejemplo. Consecuencias . . 198
d) Dependencia del aparecer y dependencia . . . . de la fabricación 199
e) El llenado óntico de la sucesión de estratos 201

Capítulo 12: La sucesión de estratos en la literatura . . . 204
a) El autotestimonio de la literatura sobre los estratos . intermedios ..... , . 204

b) Concreción literaria 206
c) Diferenciación de los estratos en la obra literaria . . 208
d) Lo más íntimo. Fronteras de lo expresable 210
e) Las ideas en la literatura 213
f) Para una visión panorámica de los estratos 215

Capítulo 13: Los estratos en las artes plásticas 217
a) La sucesión de estratos en la escultura 217
b) Los estratos exteriores en la pintura 220
c) Los estratos interiores de la pintura 223
d) La pintura y el objeto natural 226

Capítulo 14: Estratos de la obra musical 231
a) Estratos de la unidad musical 231
b) Los estratos internos de la música 234
c) Composición y vida anímica 237
d) Posición de la música programada 242
e) Estratificación en la ejecución musical 246

Capítulo 15: Estratos en la arquitectura 249
a) Los estratos externos de la obra arquitectónica . . . 249
b) Los estratos internos de la obra arquitectónica . . 252
c) Comunidad, tradición, estilo 256

Segunda sección

LA FORMA ESTÉTICA

Capítulo 16: Unidad, limitación, forma 259
a) Multiplicidad de la forma 259
b) Unidad de la multiplicidad 261
c) Selección y limitación 263

Capítulo 17: Formación graduada en las artes 268
a) Peculiaridad de la formación artística 268
b) La gradación de la formación por estratos 271
c) Unión de la formación en los estratos 274
d) Determinación de la forma desde dentro 279

Capítulo 18: Aparecer y formación 281
a) Independencia y dependencia de la formación . . . 281
b) El juego puro con la forma 284
c) Arte plano y profundo 288
d) Forma y contenido en la estructura de los estratos . 291

Capítulo 19: Teoría de la formación estética 294
a) Sentido estético de la forma 294

b) Empatía y actividad 297
c) Formación y autorrepresentación 300
d) Separación del creador por la forma..... 302

Capítulo 20: Sobre la metafísica de la forma 304
a) Imitación y creación..... 304
b) El hallazgo de la forma y el estilo 308
c) Los grandes estilos artísticos y la manera 312
d) Sentido más sobrio de tesis especulativas 315

Tercera sección

UNIDAD Y VERDAD EN LO BELLO

Capítulo 21: Libertad y necesidad artísticas 319
a) Libertad y capricho 319
b) Configuración estética ideal 322
c) Necesidad y unidad artísticas 325
d) Unidad de la obra y libertad de creación 327

Capítulo 22: La pretensión de verdad en la literatura . . 330
a) Falsa pretensión de verdad 330
b) Exigencia de verdad vital 333
c) El problema del estrato en la pretensión de verdad . 336
d) Verdad vital en los estratos extremos 339

Capítulo 23: La verdad vital y la belleza..... 342
a) La función literaria de apertura a la vida 342
b) El realismo y sus limitaciones..... 345
c) Para dialéctica de la presentación realista 347
d) Verdad vital y verdad esencial 350

Capítulo 24: La verdad de las artes plásticas 353
a) Criterios y medidas 353
b) Verdad vital en la pintura..... 355
c) La verdad esencial en la pintura 358
d) La pretensión de verdad en la escultura 360

Capítulo 25: La verdad en las artes no figurativas . . . 363
a) Las fronteras de la pregunta por la verdad 363
b) Falsedad del engaño formal e indeterminación . . 365
c) Efecto de la verdad vital en la música 367
d) La situación en la música programada..... 370

TERCERA PARTE

VALORES Y GÉNEROS DE LO BELLO

Primera sección

LOS VALORES ESTÉTICOS

Capítulo26 Peculiaridad y multiplicidad de los valores estéticos 377
a) Partes del problema y razones de su división . . . 377
b) La diferenciación de acuerdo con la calidad del sentimiento de los valores 380
c) La extensión de lo bello 383

Capítulo 27: La situación actual del problema del valor . . 385
a) Clases de valor y aporías del valor 385
b) Parentesco y oposición de las clases de valor . . . 390
c) Valores de bienes y valores morales..... 392
d) Valor pretendido y valor de intención..... 395
e) El problema metafísico del valor 398

Capítulo 28: Lugar de lo bello en el reino de los valores . . 401
a) Intententos de remisión..... 401
b) Inutilidad de lo bello y lujo en la vida 404
c) Fundamentación de los valores estéticos en los morales 407
d) Fundamentación más amplia sobre valores vitales . . 411
e) Relación con las clases inferiores de valor 414

Capítulo 29: Mirada a los momentos de valor de lo bello . 416
a) Valores del mero ser objeto 416
b) Valores de la des-realización 418
c) Relatividad y carácter absoluto 421

Segunda sección

LO SUBLIME Y LO GRACIOSO

Capítulo 30: Concepto y fenómeno de lo sublime . . . 425
a) Los terrenos de aparición de lo sublime en la vida . 425
b) Aparición de lo sublime en las artes 428
c) La teoría kantiana de lo sublime..... 431

Capítulo 31: Estructura de lo sublime estético 433
a) Las formas especiales de lo sublime 433

b) Rasgos apresables de lo sublime 437
c) Rasgos esenciales inapresables 440

Capítulo 32: Posición de lo sublime en la estructura de los estratos 443
a) La preponderancia de los estratos internos 443
b) Lo sublime en lo trágico y sus aporías 447
c) Cuestiones límite de lo sublime 451

Capítulo 33: Lo gracioso y sus subgéneros 455
a) Los opuestos a lo sublime 455
b) Orientación hacia la esencia de lo gracioso 457
c) La preponderancia de los estratos externos 460

Capítulo 34: Problemas laterales de lo gracioso 463
a) Compatibilidad de lo sublime y lo gracioso 463
b) Fenómenos limítrofes de lo gracioso 467
c) Otras oposiciones de valores estéticos 470

Capítulo 35: Donación de sentido en los valores estéticos 472
a) Sobre la necesidad de sentido del mundo 472
b) Donación de sentido del hombre y del arte 475
c) Posturas seudoestéticas 478

Tercera sección

LO CÓMICO

Capítulo 36: El sentido para lo cómico y sus formas 481
a) Alegría cruel y alegría cordial 481
b) La comicidad involuntaria y el humor 483
c) Distinto *ethos* de la risa 487

Capítulo 37: La esencia de lo cómico 490
a) Lo rechazable y lo utilizable de las teorías 490
b) Los tipos de lo absurdo en lo risible 493
c) La autosuperación de lo absurdo 497
d) La superioridad en el humor 501

Capítulo 38: Lo cómico y lo serio 503
a) Aspectos metafísicos de la comicidad 503
b) Fenómenos limítrofes de la comicidad 507
c) La tragicomedia en la vida y en la literatura 511

Capítulo 39: Posición de lo cómico en la estructura de los estratos 514
a) La nivelación de estratos externos e internos 514

b) Comicidad y verdad vital 517
c) Consecuencias de la posición en la estratificación . 520

Capítulo 40: Reflexiones y objeciones 522
a) El placer en lo cómico y el placer en lo bello . . . 522
b) La comicidad en la pintura y la música 525
c) La comicidad en el terreno de estratos individuales . 527

APÉNDICE

Capítulo 41: Para la ontología del objeto estético . . . 531
a) Estratos estéticos del objeto y estratos ónticos . . 531
b) Convergencia de todo gran arte 533
c) La desaparición de estratos individuales y el salto . 537
d) Dos límites distintos del poder artístico 540

Capítulo 42: Para la historicidad de las artes 542
a) Estabilidad histórica y variabilidad del gran arte . . 542
b) La tendencia a volver a la vida. Aprisionamiento . y fecundación 545
c) De la vida en la idea 547
d) Lo creador en el hombre 549

EPÍLOGO 552

Siendo director general de Publicaciones José Dávaios, se terminó la impresión de *Estética,* en la Imprenta Universitaria, el día 15 de noviembre de 1977. Su composición se hizo en tipos Electra 11:12, 10:11, 9:10 y 8:9. La edición consta de 2 OOJ ejemplares.

"i.